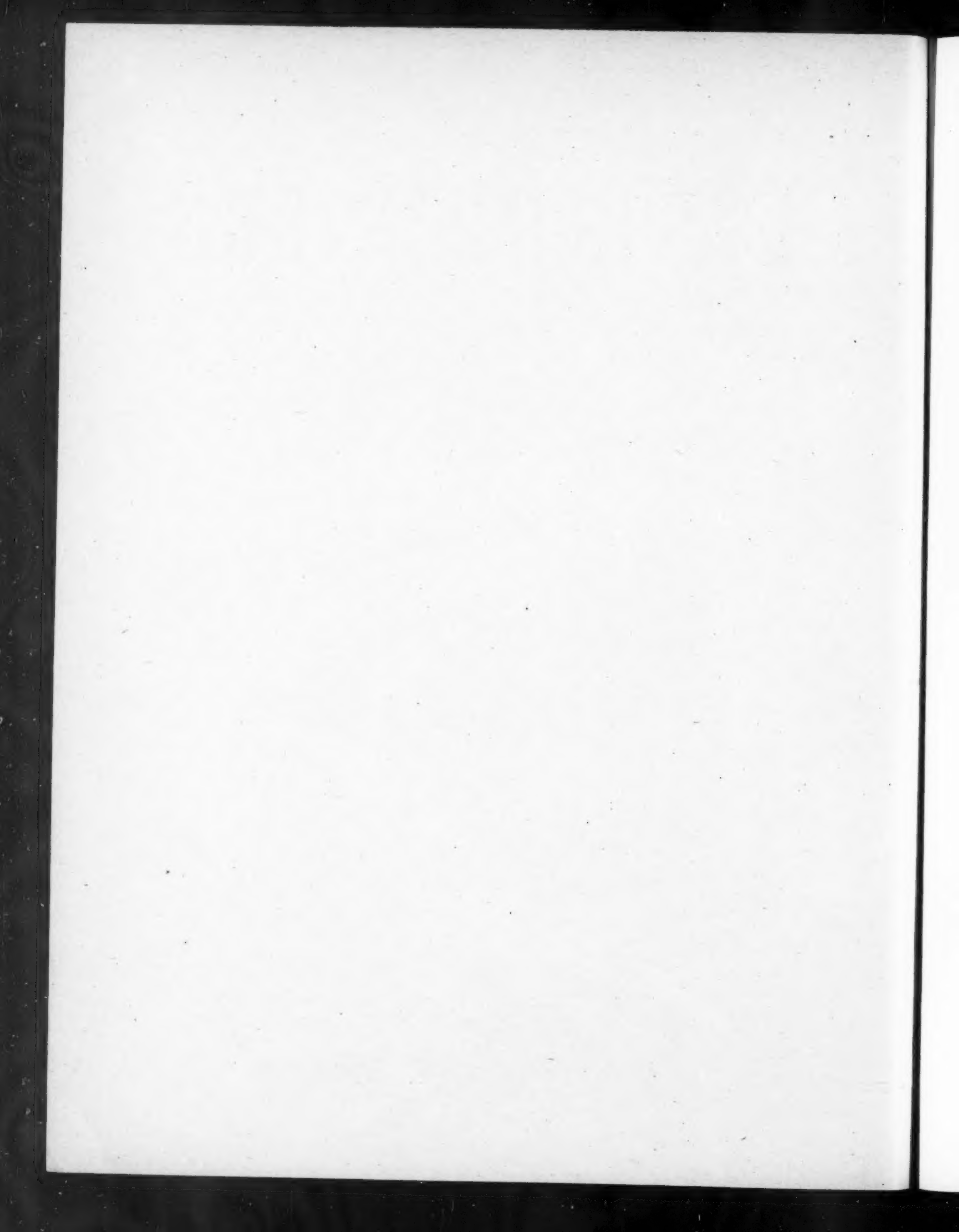
DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST



2. JAHR DOPPELHEFT 3-4 1948





GUNTER BÖHMER, WINTERLANDSCHAFT

GESTERN ABENDS . . .

Gestern abends ging ich in den nahen Wald,
warm war noch der Weg, das Buschwerk war schon kalt;
leise strich der Wind die Zweige mir durchs Haar,
niemand sah mich gehn und wußte, wer ich war.

Schmal geschnitten schien der Mond aus gelbem Glas
und die Grillen zirpten schrill im spröden Gras,
wie sie früher zirpten, und ihr Zirpen galt
mir wie jedem andern, wie der Luft im Wald.

In das Gras zu legen wagte ich mich nicht,
auf der Straße flitzte nah und grell das Licht
lauter Motorräder; und noch lang ich stand,
schön getrennt von alldem durch die laubige Wand.

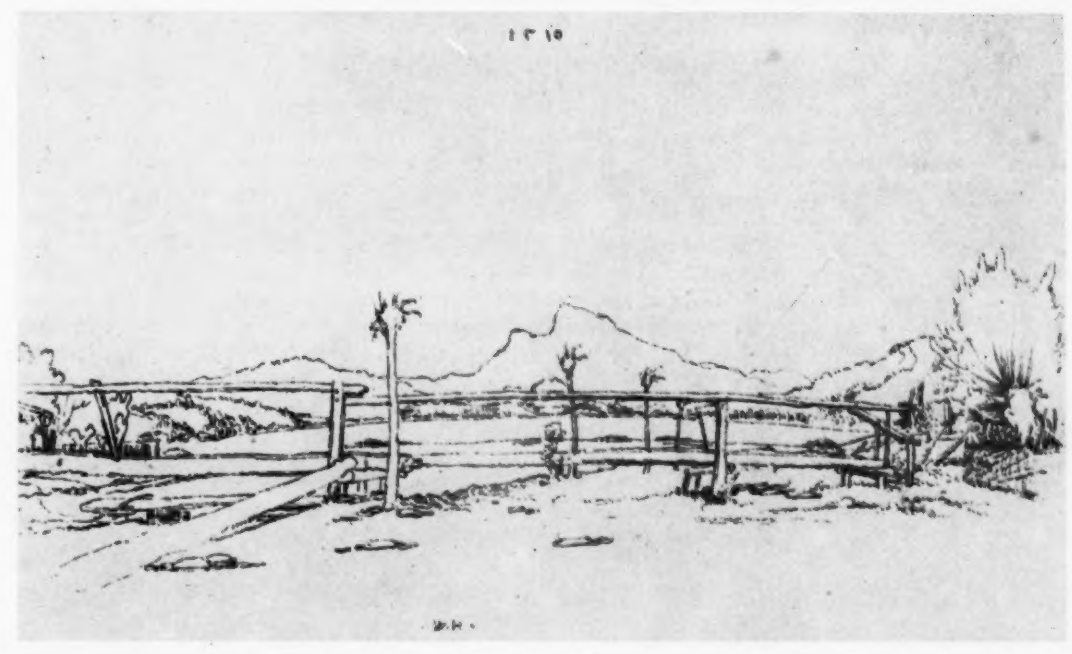
Nahm Andromeda und Schwan am Himmel aus;
dann durchs Strauchwerk schlug ich fröstelnd mich nach Haus,
und das Herz der alten Zeit, an der ich hing,
schlug mir rasend, daß der Atem mir verging.

THEODOR KRAMER



ÜBER DAS WESEN DER LANDSCHAFTSDARSTELLUNG

Zu drei Federzeichnungen von Wolf Huber



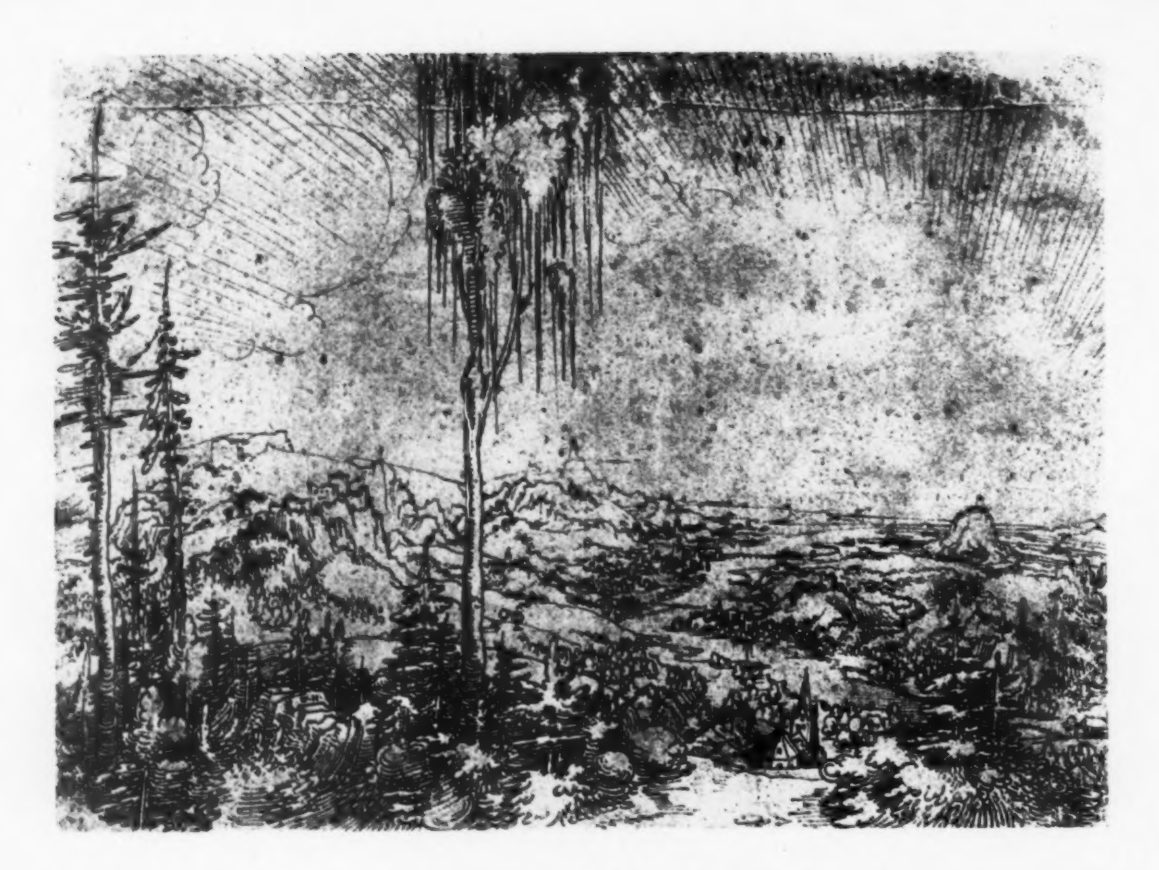
Mondsee (1510)

In reinem zartem Umriß sind die Gegenstände der Landschaft mehr angedeutet als geformt. Der breite Vordergrund ist leer bis auf ein paar Steine. Von der linken Bildecke führt eine Holzplanke zu dem Steg, der quer durch das Bild über einen leicht versumpften Ausläufer des Mondsees führt. Rechts vom Steg, wo der Grund ein wenig ansteigt, steht eine belaubte Weide. Links hinter dem Steg sieht man ein paar Büsche. Die Richtung der Planke wird durch vier schlanke, kahle Weiden diagonal in den Mittelgrund hinein fortgeführt.

So tief liegt der Augenpunkt des Beschauers, daß zwischen den Steg und sein Geländer fast der ganze See und die Ausläufer der gegenüberliegenden Berge zusammengedrängt sind.

Über der am kräftigsten gezeichneten Waagrechten des Steges spielt leicht das zierliche Gepünktel der Bergkette mit dem zweigipfligen Schafberg in der Mitte. Die beiden äußersten Weiden beleben das Bild ein wenig durch ihr Nachaußendrängen und ihre Höhenrichtung. Beide erreichen jedoch gerade nur die halbe Bildhöhe. Fast über die Hälfte beherrscht der leere Himmel; beinahe ein Viertel nimmt der Vordergrund ein, und auf kaum mehr als ein Viertel sind Steg, See, Büsche und Berge zusammengeschoben.

Der Raum dieser Landschaft ist schmal und eigentlich ohne reale Ausdehnung. Er ist auf der Fläche entwickelt und beruht auf der Mittellage, die Steg, See und Berge — die eigentliche Landschaft — zwischen den zwei reinen Flächen, der unbetretenen Erde und dem hohen Himmel, einnehmen. Die Linienführung zeigt die noch unsichere Hand eines Jugendlichen, doch ist sie von zager Bestimmtheit. Sie folgt nie durchgängig einer Form. Häufig setzt sie ab und ist oft bis zur Durchsichtigkeit fein gepünktelt, so daß die Dinge wie durch einen Schleier sichtbar werden und die ganze Landschaft vom Beschauer abrückt. Dasselbe wird durch das Mittel der leeren, lichtspendenden Bild-



flächen erreicht: der lichte Himmel wird vom hellen Vordergrund -- der schon durch seine Unberührtheit zum Abstand zwingt — gleichsam über Berge und See nach vorne herübergezogen. So entsteht ein Raum, dessen Reiz gerade in seiner Flächenhaftigkeit liegt. Sie entrückt die zarten Gegenstände in eine lichte morgendliche Traumwelt, in der alles in einer seltsam unbestimmten Klarheit vibriert.

Donautal bei Krems (1529)

Hoch droben steht man und schaut rechts an einer hohen, schlanken Birke vorbei ins weit sich ausbreitende Donautal, das links von einer burgenbestandenen Bergkette gesäumt wird. Über ihre Rücken kann man, zwischen der Birke und den drei Fichten am linken Bildrand, hinwegsehen. Vorne führt über den Hügelrücken ein breiter Weg, an der Birke vorbei über einen Wiesenhang zu einem Dorf mit einer Kirche hinunter. Der Blick aber wird weitergezogen über die Bäume, Hügel und Berge, über die Burgen, Städte und Dörfer den Flußlauf entlang nach dem Flachland zum Horizont. Von dort kommt alles Licht des hohen Himmels, wölbt sich in sichtbaren Kraftstrahlen hoch hinauf und über den Beschauer herüber. Es schafft einen riesigen, luftgefüllten Raum. Von ihm würde die Erde ins haltlose Weite und Breite hinabgedrückt, stünden nicht hochaufgerichtet zu sichtbarem Halt in dieser lichten Weite die Birke und die Fichten.

Der Raum dieser Landschaft hat mehr empirische Realität als der des Mondseeblattes. Zwar gibt auch er dem Beschauer keinen sichtbaren Standpunkt. Aber die Komposition zieht den Blick herein in eine runde Welt, die Schwere hat, und deren Himmel sich auch über den Beschauer wölbt und ihn wesentlich einbezieht: Dieser Raum ist geöffnet, er ist auf den Betrachter ausgerichtet. Seine Weite lockt zum wirklichen darin Schweifen, während der Raum der Mond-

seelandschaft trotz seiner horizontalen Lagerung schwerelos ist, fern und unbetretbar bleibt.

Die Linienführung ist sicherer und kühner geworden. Es bedarf zur Verstärkung keines zweiten Nachfahrens, wie etwa am Geländer vor dem Mondsee. Der Kontur der Gegenstände ist geöffnet. Diese stehen nicht mehr (wie auf dem Mondseeblatt) im luftleeren Raum. Die Luft scheint in sanfter Bewegung und weckt die drängenden Lebenskräfte, die häufig den Umriß der Dinge gesprengt haben. Der Charakterisierung dieser lebendigen Kräfte weicht die stoffliche Plastizität. Locker und frei fließen und sprudeln die Linien. Nur zur Bezeichnung des Felsgesteins hakt die Feder oft zackig und spitz in die Schroffen ein. Für alles, was wächst, hat Huber ein freies Liniengequirl: Flockig und kurvig für Laubwerk, parallel zusammengeschoben bei dem Nadelgezweig der Fichten. Wo Wachstum dicht, massig und undurchsichtig sein soll, werden einfach parallele oder konzentrische Strichlagen gelegt, je nachdem es der Bewegungsausdruck der Form erfordert: beim Gebüsch des Vordergrundes, im quellenden Laubwerk der Birke, beim Anstieg der Hügel und im Anstrom des Lichtes, das in breiten Lichtbahnen vom Horizont heraufstrebt und alles erhellt und mit zur Heiterkeit beiträgt, die in der Ausgeglichenheit der beiden Bildhälften formal gebunden ist. In vielen Einzelheiten wird die größere, freie hügelige Bildhälfte gegen die kleinere, bewölkte und bergige durch die Birke, die vielseitige Vermittlerin, ausgewogen.

Weniger plastisch als formelhaft treten die Dinge auf. Sie vermitteln so etwas von der Urverwandtschaft von Gewächs, Stein, Wasser, Erde und Licht. Zwar ist der Himmel Lichtspender. Aber auch die Gegenstände, ohne Binnenzeichnung und mit geöffnetem Kontur, sind selber licht. Und der Himmel, bestimmt durch Lichtbahnen und Wolken, ist von der Erde verwandter Substanz: Die Wolken sind wie das Laubgeflocke gegeben und die Lichtbahnen gleichen in ihren Strömen den herabhängenden Laubmassen.

Diese Wesensverwandtschaft der Dinge macht ihre heitere Lichtheit aus. Aber sie verhindert jegliche Intimität und Atmosphäre, denn beide gehören auf ihre Art dem Dunkeln an: Atmosphäre ist eine Trübung des Lichts, und Intimität setzt Wesensungleichheit voraus, weil sie ausschließt und manches „in den Schatten" stellen muß. Hier aber steht alles im heiteren freien Licht der fraglosen Lebendigkeit des Daseins.

Blick aus einer Schlucht (1552)

Ohne Vermittlung schaut man auf zwei mächtige Felsen und zwischen ihnen hindurch, über Fluß und Brücke hinweg nach dem hellen Gebirgsmassiv im Hintergrund, über dem alles Licht konzentriert ist. Die rechte Felsmasse, dicht an den Bildrand geschoben, steigt steil vom Fluß auf und lädt hoch droben noch einmal bedrohlich aus. Die linke zieht sich allmählicher über zerklüftetes Gelände hinan, wölbt sich zweimal mächtig vor. Über und hinter ihr schieben sich weitere unheimliche Massen hinauf. Im Schutz des unteren Vorsprungs steht ein Kirchlein, in dem oberen sind Eingang und Fenster einer Riesenhöhle sichtbar. Eine Zinnenmauer führt von einem wehrartigen Tor am Steilhang des Ufers bis fast zur Höhle hin. Spärlich wachsen auf den Steinmassen ein paar Bäume und ein wenig Gestrüpp in der Niederung des Flusses.

Die Linienführung ist, zackig und erregt, immer wieder unterbrochen. Durch die dunkle Lavierung wird die Erregung noch unterstrichen. Die Charakterisierung der spärlichen Pflanzen ist auf eine äußerste Formel gebracht. Es sind nur noch Abbreviaturen. Vorherrschend das Felsgestein mit ungangbaren Schroffen. Die Lebenssäfte sind wie ausgetrocknet, dafür werden die auf ihre Weise vielfältigen steinernen Kräfte in ihrer aktiven Passivität übermächtig. Von der Zeit zerklüftet, geborsten und bizarr geformt, durch Wasserkraft aus urspünglicher Einheit auseinandergerissen, vom Geröll verschüttet, abgetragen, aufgefaltet und zu dem Menschen bedrohlichen Formen ineinander geschoben, zeugt alles von unmenschlichen Kräften.

Der Dämon der Landschaft hat in dieser Landschaft Gestalt angenommen, denn alles Landschaftswerden hat seinen Ursprung im kosmischen Leben von Stein, Wasser und Sonne. Dies vollzieht sich an der härtesten und doch vergänglichsten Substanz, dem Gestein. Das Wirken dieser kosmischen Kräfte ist Grundlage des Lebens überhaupt. Sie machen den Menschen allererst möglich, der d a n n, wunderbar mutig, Brücken, Burgen, Dörfer, Kirchen und Städte baut und auf seine Art Anteil hat am kosmischen Weltgeschehen, von dessen Stufe jegliche Landschaft eine Manifestation ist, deutbar für den Menschen, der einbezogen und bedingt, doch außerhalb steht.

*

Die Mondseelandschaft hat in manchem noch Anteil an der mittelalterlichen Weltschau, die die Dinge klar



und isoliert, aber nicht mit realem Blick sieht. So sind die Gegenstände des Blattes fast addiert. Der in drei Schichten gebaute Raum hält die Landschaft auf einer entfernten Ebene, die in ihrer Abgeschlossenheit dem Prinzip des mittelalterlichen Goldgrundes verwandt ist. Dieser spricht deutlich sichtbar von einer anderen Welt, die hinter dem Geschehen steht und für den realen Blick undurchdringbar ist. In der Mondseelandschaft haben wir es zwar mit einer empirischen Welt zu tun, doch erscheint sie uns seltsam entrückt. Sie wird gleichsam mit einem göttlichen Auge geschaut, vor dem das Geschlossenste nichts verbirgt. Die Welt wird nicht menschlich auf einen bestimmten Sehwinkel ausgerichtet, sondern das Gesehene breitet sich frei aus. Die fernen Berge und der hohe Himmel sind so nah und greifbar, wie die anderen Dinge, der Steg und die Weiden, fern sind.

Das reine Beieinandersein aller Gegenstände und ihre gleichzeitige Nähe und Entfernung zum Beschauer machen den Zauber dieser Landschaft aus und versetzen uns in eine sanfte Stimmung des Abstandes und der Einsamkeit. Diese Stimmung kommt über den Beschauer ganz allein durch die einfachen Formen der Landschaft. Aus ihr spricht ein neuer Geist, der es vermag, sich ohne christlich bedeutungsvolle Vermittlung ganz in die Formen eines Stückchens der Welt einzulassen, um aus ihnen allein seine Bedeutung zu schöpfen. Doch ist dies noch ganz verhalten, mehr spürbar als greifbar. Ebenso weit ist dies Kunstwerk von einer empirischen Abschrift der Wirklichkeit entfernt. Es ist die reine Schau einer Landschaft.

Die Donaulandschaft führt einen Schritt weiter in die reale Wirklichkeit einer Landschaft. Sie ist dem Menschen geöffneter, ihn hineinziehender Raum. Dieser Raum ist das Produkt einer beherrschenden Übersicht. Seine Gestalt hat zwar noch große Weite und Breite, aber sie ist auf Durchblick und Ausblick hin komponiert, auch wenn der Standpunkt des Betrachters noch ferne und nicht bestimmt ist. Der Mondseelandschaft verwandt ist eine allgemeine Gleichordnung der Dinge. Aber ihre Verwandtschaft ist hier umgedeutet auf einen Gleichstrom der Kräfte dieser Welt, die die Oberfläche der Erde mit Wachstum überziehen. Keine dieser Wachstumskräfte hat den Vorrang, keine übersteigt in ihrer Regsamkeit die Grenzen ihres Bereichs. Die Berge ragen und ruhen. Sie tragen die Wälder und schmiegen sich an den friedlich strömenden Fluß. Des Himmels Weite wird durch Wolkenbildungen begrenzt. Das Wachstum der Erde ist üppig und dicht, aber es liegt frei und ist dem Sonnenlicht geöffnet,

das seinerseits mitwirkt in der allgemeinen Helligkeit dieser homogenen Welt, die noch keinen Schatten kennt und deren Weiten noch ohne verführende Fernen sind. Ohne Sehnsucht ist diese Landschaft für den Menschen gangbar. Er ist einbezogen in diese lichte, weite Welt, er kann überall wohnen. Denn die gestaltenden Kräfte sind noch völlig gebannt. Sie stehen ganz im Dienst einer allgemeinen Lebendigkeit. Ihr Gleichstrom bewältigt gefahrvolle Weite und Tiefe und bietet dem Menschen eine große, aber noch einfältige Fülle zur Herrschaft und Gestaltung.

Die treibenden Kräfte des Wachstums der Welt sind die Nachfolger ihrer kosmischen Urkräfte. Sie hat Huber im Ausblick aus der Schlucht — einem seiner letzten Werke — gespürt und gestaltet. Heiter sind sie nicht. Sie haben die freundliche Oberfläche der Welt unversöhnlich gesprengt und gewähren Einblick in die Tiefen ihres unterirdischen Wirkens, das sich realer Erfahrung entzieht und allein dem menschlichen Geist sichtbar wird, der im Flug die Zeiten durchmessend den kosmischen Zusammenhang der Welt erfahren hat. Dieser Landschaft fehlt jede empirische Realität. Sie ist durchdrungen von einem neuen schöpferischen Geist, der, nachdem er die getrennten Kräfte der Welt in der Mondseelandschaft in reiner Fügung vereint und in der Donaulandschaft zu tätigem Leben gebracht hatte, nun in der Felsenlandschaft ihre gefahrvollen Abgründe aufdeckt, die allein er kraft seiner intuitiven Erkenntnis zu überbrücken und in sichtbare Gestalt zu bannen vermag.

Damit hat Huber den für uns denkbaren Raum der äußeren Landschaftsdarstellung umrissen und seine Tiefen ausgemessen. Diese späte Landschaft Hubers ist, wenn man so will, die erste moderne Landschaftsdarstellung. Schon die ganze Komposition mit dem blicklenkenden, rahmenden Felsen kommt nahe an eine perspektivische Bewältigung heran. Außerdem wird etwas von der Trostlosigkeit und der elementaren Gefahr, in der sich der Mensch in einer unendlichen Welt befindet, vermittelt. Doch sind die Elemente noch gebannt. Und im hellen Ausblick spürt man die Kraft des Lichtes, das eine tröstende Erneuerung der Erde und die ordnende Wiederkehr der Jahres- und Wachstumszeiten verspricht.

Die Kräfte sind, geistesgeschichtlich gesehen, noch diesseits des Chaos erfaßt. Sie zeugen trotz ihrer bedrohlichen Aktivität in ihrer Ausrichtung nach dem Licht von einem dort beheimateten gläubigen Geist. Dieser löst ihre spannungsvolle Fremdheit, denn ihm sind die Abgründe der Natur nur für den Menschen unwegsame Tiefen. Das Bewußtsein, daß der Mensch dem Naturgeschehen ausgeliefert ist, beschränkt seine freie Aktivität und bringt ihn zu gläubigem Verhalten. Darin tritt die christliche Orientierung der Renaissance hervor, die die individuelle Freiheit des Menschen durchaus noch bindet. Aber diese Renaissance-Welt hat trotz ihrer Bindung einen größeren Radius als die vergangene. Eine andere ist auch unsere Welt nicht. Nur sind für uns die Tiefen abgründiger und die Höhen unwegsamer geworden. Denn der einmal entfesselten Produktivität des freien Geistes — und das ist die Tat des Bewußtseins — sind keine Schranken gesetzt. Aus ihr folgt seine Heimatlosigkeit und eines seiner Produkte ist die Entdeckung der Landschaft.

So läßt auch jede Landschaftsdarstellung auf einen Einsamen schließen, der Halt sucht, indem er im unverlierbaren Wachsen und Werden außer sich die verwandte Gestalt seines Inneren findet.

Wir haben allmählich an Stelle eines bestimmenden Wesens den Menschen zum alleinigen Träger der Substanz gemacht. So ist zwar das kosmische Geschehen in prähistorische Ferne gerückt und dringt selten durch unseren staatlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Panzer, aber darunter tragen wir in bedrohlicher Nähe die Last der fernen und die Ahnung der nahen Zeit. Denn eine Welt außer sich entdeckt nur der, der über deren Verlust eine in sich gefunden hat. Weil beides zusammengehört, wird jede Beziehung zu einem gefährlichen Hinaus. Aber Leben heißt in Beziehung treten, und so hat unser Geist das natürliche Schicksal ins Offne zu streben, d. h. er entdeckt in jedem Winkel der Welt Reichtümer, die er mit seiner Heimatlosigkeit bezahlt, es sei denn, er befände sich auf dem Weg zu den Elementen zurück und diese gestatteten ihm das Verweilen. Ein Bürge der Sehnsucht nach der elementaren Heimat ist jede Landschaftsdarstellung, denn in jeder Konzeption einer Landschaft spricht sich ein wahres menschliches Verhältnis zur Natur aus. In dem veränderten Verhältnis können wir die Entwicklung des menschlichen Geistes ablesen. Diese besteht immer in Verlust und Gewinn und gibt ein genaues Bild seiner Konstellation im Kräftespiel der Natur.

Aus den Landschaften Hubers konnten wir die Geburt und die Bestimmung der Landschaftsdarstel-

lung überhaupt ersehen. Als ein kühnes Lebenswerk, hat Huber Landschaft entdeckt, gestaltet und gedeutet. In diesem Zusammenhang ist nicht die chronologische Genauigkeit maßgebend (nicht von Huber, sondern von Altdorfer stammt die erste reine Landschaftsdarstellung), sondern die erstaunliche Konsequenz, mit der das gesamte Problem des Wesens einer Landschaft aufgerollt wird. Wir werden unmittelbar überzeugt von der Flugkraft jenes Geistes, dessen verschiedene Schicksalswege alle nachfolgenden Landschaftsdarstellungen zeigen.

Von verschiedenen Stufen menschlichen Wachstums aus betrachtet, finden wir auf jedem der drei Blätter das Wesen der Landschaft dargestellt. Denn wie jede Landschaft einen bestimmten historischen Zeitpunkt im Verlauf der kosmischen Erdentwicklung zeigt, so ist sie auch zugleich eine Manifestation menschlichen Zuhauseseins auf dieser Erde. Und zwar bezeugt sie seine historische, kulturelle, und seine menschlich natürliche Heimat. Es macht die Reinheit von Hubers Darstellungen aus, daß sie so vordringlich interpretierte Natur sind. Das Verhältnis des Menschen zur Natur bestimmt das Wesen jeder Landschaftsdarstellung grundsätzlich. Je unmittelbarer das Verhältnis zur Natur ist, desto reiner kann sich das Wesen darstellen. Hubers glückliche Konstellation ermöglichte ihm, als erster moderner Mensch der Natur gegenüberzustehen. Nicht mehr von ihr ausgeschlossen, noch nicht eingeschlossen, hatte er doch noch keinen zu großen Abstand. Er befand sich an einem sich unserer Erfahrung entziehenden Beobachtungsort, der ihm große Einsicht bei großer Entfernung erlaubte und ihm die Gestaltung einer runden Welt ohne Standpunkt möglich machte. Nur so konnte er seine Interpretation derart völlig aus der Totalität der Natur gewinnen.

Mit dieser umfassenden Bewältigung der Natur hat Huber dem nach der Antike gewandten Geist seiner Zeit eine wesentlich deutsche Richtung gegeben. Nämlich die Richtung auf das Kernproblem menschlicher Verhältnisse zur inneren und äußeren Natur, ein Problem, das die Griechen so anschaulich und unverlierbar gelöst haben.

Da die Geschlossenheit der griechischen Welt ein für allemal gesprengt worden war, konnte sich ihre Wiedergeburt nur auf ein ähnliches Verhältnis von Mensch und Natur beziehen. Neu zu bewältigen galt es die Gefahren einer größeren Welt, der die uralte Sehnsucht nach Einheit innewohnt.

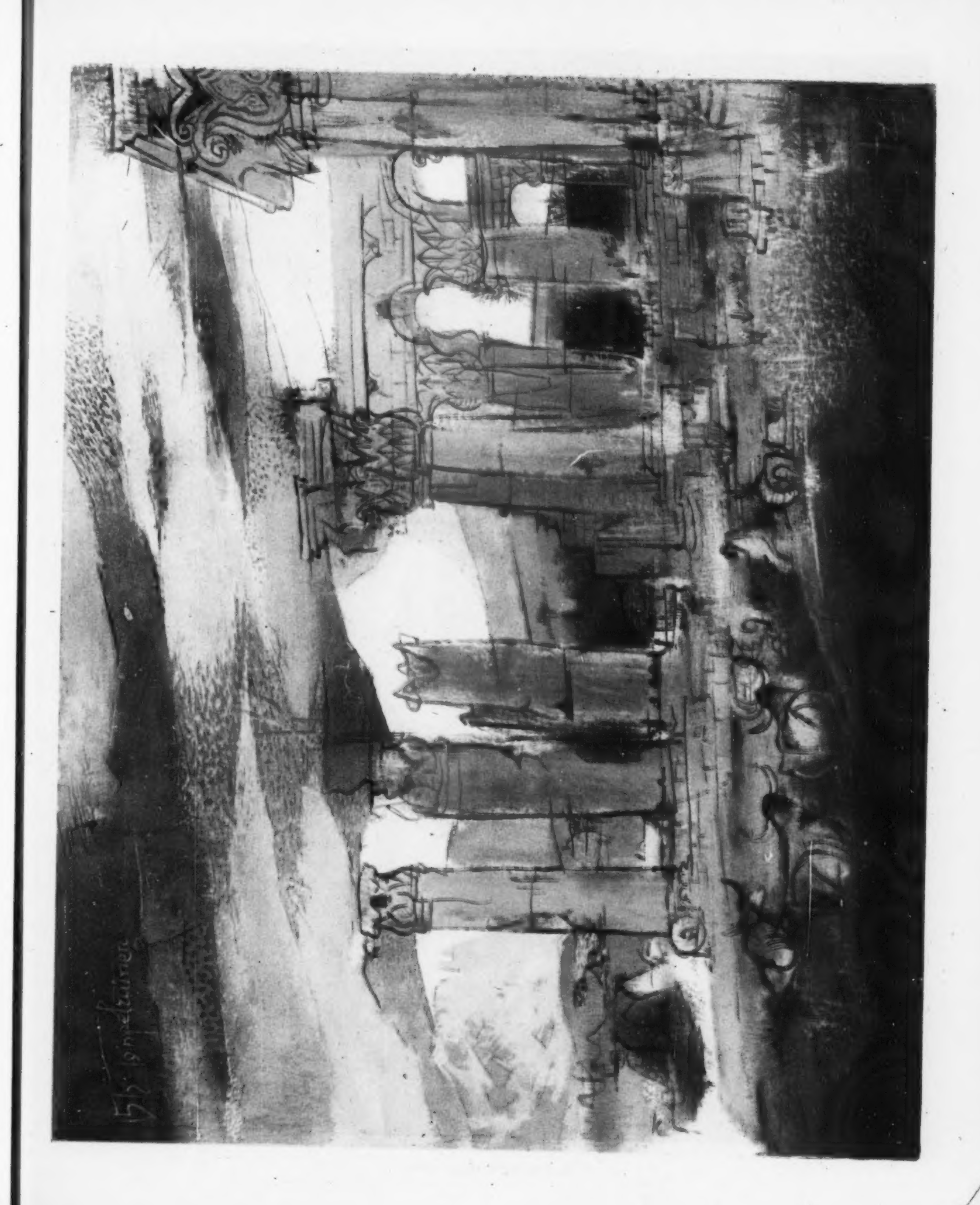
Mit der Bewegung der Erde im unendlichen Weltenraum — die Konsequenz der Erkenntnis des kosmischen Weltzusammenhangs — war dem Menschen eine bestimmte, auf den einzelnen ausgerichtete Sicht aufgezwungen, der die Totalität einer Weltansicht verloren gehen mußte. Dafür wurden die zahllosen Möglichkeiten atmosphärischer Ansichten gewonnen, die, eingegrenzt zwischen Licht und Schatten, Tag und Nacht, Himmel und Erde, ganz von der Persönlichkeit des Künstlers ausgerichtet wurden. Alle die daraus erwachsenen eigentlich modernen Landschaftsdarstellungen bringen eine Vielfalt von persönlichen und natürlichen Stimmungsgestaltungen, Manifestationen persönlichsten Geistes, die einen gleichgestimmten zur Ergänzung notwendig brauchen. Stimmung ist aber auch ein Ausdruck des Ausgeliefertseins an die elementaren Kräfte, und zugleich ist sie — persönlich verhüllt und von der Wissenschaft verleugnet — ein Zeichen von der Einheit der Welt. Sie setzt Verwandtschaft voraus, denn nur Gleiches kann aufeinander gestimmt sein. Stimmung zeugt, in der Persönlichkeit gespiegelt, vom unmittelbaren Verhältnis des Menschen zur Natur. Sie ist der schimmernde Bogen unseres wahrhaftig empfindenden Gefühls, das durch die Entdeckung der Landschaft dem Menschengeist in der Welt eine natürliche Heimat garantiert. So ist die Erfindung der Landschaft eine der griechischen Lösung gleichgeordnete Bewältigung der neuen unbegrenzten Welt.

Die Darstellung der Landschaft ist aber nur eine Seite der neuen Hinwendung zur Natur. Die andere ist die moderne Naturwissenschaft mit der Technik im Gefolge. Die ungeheuere künstlerische Produktivität der Renaissance beruht darin, daß zu ihrer Zeit Erkenntnis- und Gestaltungskraft noch eines sind; ihre Künstler sind zugleich Wissenschaftler. Alles Lebendige ist für diesen Weltenmoment, was für uns nur die Kunst ist, Gestalt und Idee. Hierin liegt eine weitere Notwendigkeit der Rückwendung jener Zeit zur Antike, denn die griechischen Götter sind die Bürgen jener glücklichen für uns nur im schmalen Raum objektiv erfahrbaren Einheit der Welt.

Daß Huber den Dämon der Landschaft gestalten konnte, verdankt er der Gunst seiner so sehr rückwärts wie vorwärts, wie immanent gegenwärtigen Zeit, deren Geheimnis es war, daß sie die Antworten hatte, ehe die Fragen im Bewußtsein der Menschheit gefahrvolle Wirklichkeit geworden waren.

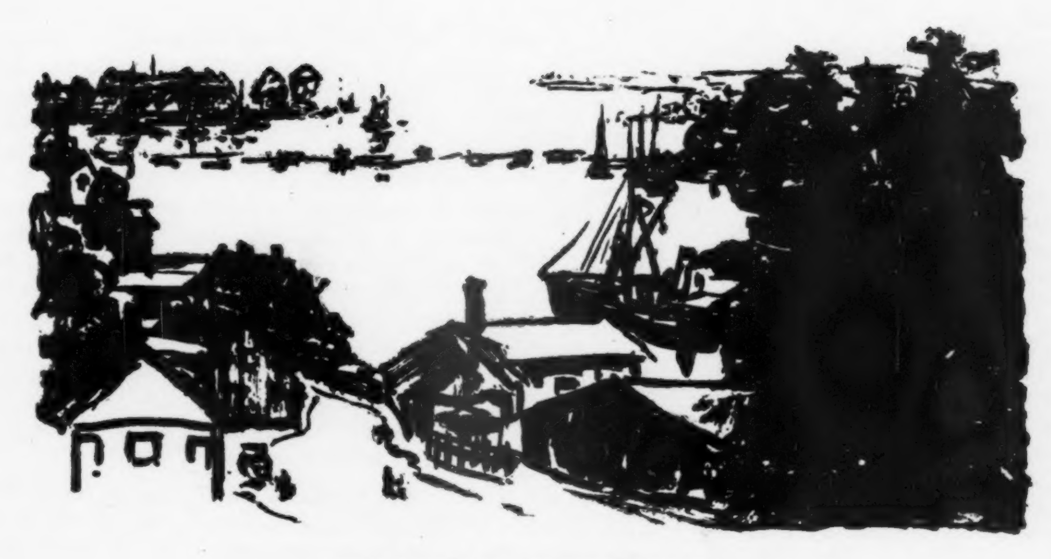
R. Wankmüller

Farbtafel: Hans Jaenisch, Tempelruinen





HANS JAENISCH, KÜHE



EMIL NOLDE, BEI SONDERBURG (1907)

DIE MODERNE DEUTSCHE LANDSCHAFTSMALEREI

In der Geschichte der abendländischen Malerei eroberte die Landschaft sich nur zaghaft ihre selbständige Geltung. Immerhin ist sie als eigenwertiger Gegenstand der Darstellung uns schon seit einigen Jahrhunderten vertraut. Diese Zeitspanne dürfte einen Blickpunkt entwickelt haben, der der Größe des Sujets angemessen wäre. Ob diese Angemessenheit im Abendland jemals voll erreicht wurde — etwa bei den großen Vlamen und Niederländern des 17. Jahrhunderts — wäre ein Thema für sich, abseits von dem hier aufgestellten. Unsere Absicht ist es, darzulegen, daß die moderne deutsche Landschaft — und mit ihr die europäische der Gegenwart überhaupt — hinter dem Anspruch zurückbleibt, den der großartige Vorwurf vor uns aufstellt. Weiterhin gedenken wir zu untersuchen, wieso und warum das so ist.

Die „Innigkeit" des Künstlers richtet sich jeweils auf ein Besonderes in der Vielfalt der Erscheinungen. Ergriffen von zwei einander erfüllenden, sich ergänzenden Antriebe — von Hingabe und Gestaltung —, erlebt der Künstler gleich einem Liebenden die verfeinert erotische Aufgabe, das Besondere zu erfassen in seiner Wesenheit, das Wesentliche zu erheben in seine höhere Bedeutung, die Bedeutung darzustellen in unabhängiger Gültigkeit. Diese Aufgabe, die mehr ein Müssen als ein Wollen, mehr ein Ahnen als ein Wissen ist, übereinstimmt mit jeder hochgerichteten Lebenskunst, mit allen Kulten aus Religion und Philosophie.

Den Wandlungsvorgang, der die Welt der Erscheinung in die Welt der Bedeutung hebt, die allen sichtbaren Wirklichkeiten in die geheimen, die zeitbedingten in die ewig gültigen, diese schöpferisch um- und neuformenden Kündung — an sich ein magischer Zaubervorgang zwischen zwei Welten von unterschiedlichem Sein —: ihn nennen wir Kunst. Alles, was in Ausübung eines sauberen Handwerks diesen Wandlungsvorgang nicht erreicht — und das ist sehr viel! — wird mit Recht als „artistisch" gekennzeichnet, als nur bedingt und sehr entfernt der Kunst verwandt. Das Artistische bleibt selbstverständlich ausgeschaltet bei unserem Versuch, die Rückständigkeit der modernen deutschen (und europäischen) Landschaftsmalerei hinter dem hohen Anspruch des Sujets darzulegen. Wir werden es also wohl auch mit einem künstlerischen Umwandlungsprozeß zu tun haben, der sich jedoch

nicht, wie wir sehen werden, auf das Objekt, die Landschaft, erstreckt.

Gewiß ist es nicht hochbegeisternd, ein rückständiges Ziel ins Auge fassen und ansteuern zu müssen. Kritische Einblicke in das moderne Europa haben es nun einmal an sich, daß sie eher zu einer melancholischen als zu einer enthusiastischen Erkenntnis führen. Jedoch — die Diagnose steht vor der Therapie. Und unbegrenzte Möglichkeiten, die wir im Schauerlichen bereits erlebten, wollen wir uns in der Erhöhung und Erweiterung ja nicht beschneiden.

Unser Weg führt uns über Grundsätzliches, also über letzte Dinge, die am tiefsten Grunde sitzen. Wenn auf ihm die Landschaften des Fernen Ostens herangeführt werden, dann betrachte man sie nicht befremdet als antipodische Exoten, sondern befreundet als Mitbewohner unseres Erdenrunds, die das Erlebnis der Landschaft so unermüdlich darstellen, wie wir Europäer es tun, allerdings aus einem sehr von uns abgehobenen Blickpunkt heraus und um ein gutes Jahrtausend reifer, einsichtiger und gültiger im Anspruch des Sujets.

Indem wir — recht unvermittelt — hier eine antipodische Überlegenheit als Behauptung aufstellen, sei gleich eine zweite danebengesetzt, und zwar die, daß das aus solchem Blickpunkt gewonnene Landschaftserlebnis inniger und die aus solchem Erlebnis erwachsene Landschaftsmalerei großartiger sei, angepaßter dem großartigen Vorwurf und seinem berechtigten Anspruch gemäßer, als dies im Westen der Fall ist. Die erste Behauptung beweist die Geschichte. Die zweite bestätigt sich für den Kenner durch Vergleichung der hier und dort geschaffenen Landschaftskunst Wir wenden uns den Gründen zu. Überlegenheiten sind auf die zu bestimmtem Tun befähigten Instrumente zurückzuführen. Hirsche laufen geschwinder als Spatzen; Spatzen fliegen behender als Hirsche. Dem Menschen aber winkt eine beinahe grenzenlose Ausbildungsmöglichkeit seiner seelischen und geistigen Orchester.

Also zu den Gründen! Dem Malen geht das Sehen voran. Und hier schon beginnt es kritisch zu werden. Wir versuchen zu schildern und von einander abzuheben das Blickverfahren des Europäers und das des Ostasiaten.

Aktiv in sich, das Ich behauptend gegen die Umwelt, nimmt der moderne Europäer einen ich-bezogenen Standpunkt ein. Den Teil fest ins Auge fassend, richtet er auf ihn einen geschärften, zielenden, erfassenden und abgegrenzten Blick. Wohl vermittelt ihm dies einen vollkommen klaren Ausschnitt, doch unverkennbar ist auch die Begrenzung. Im beschränkten Blickfeld bietet sich ihm gewissermaßen nur ein Steinchen aus dem Mosaik des Alls. Will er zu einer Art Analyse kommen, so muß er den so gearteten Blick von Steinchen zu Steinchen gewissermaßen hüpfen lassen. Das bedeutet ein historisches Blickverfahren, das die Analyse nicht aus verharrendem, gelassenem Erlebnis erwachsen läßt, sondern sie geistig mechanisch aus Erinnerung und Verknüpfung gewinnt, was Weite und Großartigkeit nolens volens ausschließt. Auf Grund der Zweiheit von Ich und Umwelt befindet sich das Ich im Außen-Sein anstatt im Innen-Sein oder in der „Innigkeit". So der Europäer.

Passiv in sich, das Ich im All ganz treiben, den Blick in ihm fast schwimmen lassend, die Unendlichkeit von Raum und Zeit in Ich-Entbundenheit begreifend und somit durch Fühlens-Anschluß und Vernunft-Ausschluß der Welt der Bedeutung und ihren verborgenen Wirklichkeiten näher, erlebt der Ostasiate bei voller Gelassenheit — ganz unhistorisch aber ganz kosmisch — das Innen-Sein, also die gleiche „Innigkeit", wie sie Angelus Silesius verstand und wie sie große Gotiker in der kündbaren „Landschaft" des Menschenantlitzes darstellten, noch ehe sie sich an das Antlitz der Erde heranwagten.

Indem nun die Landschaft, gemessen am schnell Vergänglichen, beinahe zeitlosen Anspruch erhebt, indem sie in ihrer Gelassenheit Größe, in ihrer Unendlichkeit Weite und in ihrem Geheimnis Magie enthaucht, ist sie historischen Blickpunkten ferngerückt, ein Analogon für kosmisches Sein. Wen kann es da noch wundern, daß die Gelassenheit, daß die vom Ich entbundene „Innigkeit" den ostasiatischen Maler weit mehr als uns befähigt, das Wesentliche der Landschaft zu gestalten — also ihre gelassene Größe, ihre unendliche Weite, ihre geheime Magie! Wem will es da nicht erkenntnishaft aufdämmern — so er es nicht schon wußte —, daß die Extensität des Europäers, sein Außen- und „Vor-der-Landschaft-Sein" ihn immer wieder beschränkt auf die Darstellung des von ihm erfaßten, des in sich begrenzten Ausschnittes einer bestimmten Landschafts-Erscheinung, die nicht ihre absolute, magische Eingefangenheit bedeutet, den We-



A. REBEL, BERGSTRASSE

WALTER RENZ, SANARY



H.A.P. GRIESHABER, SCHWÄBISCHE ALB

sensdreiklang von Wasser-, Erd- und Luftbezirken! Das ostasiatische Landschaftsbild ist grenzenlos. In ihm verströmt sich die Persönlichkeit des Gestalters, vom Objekt auf und eingesogen. Es lebt hier nicht nur das Ganze im Teil; es schwingt das Teil-Ganze auch mit der künstlerischen „Innigkeit" über die Bildgrenze hinaus, die, wenn nicht immer allseitig, so doch meist nach irgendwohin geöffnet bleibt. Das ostasiatische Landschaftsbild ist ohne Ich-Betonung, fast unpersönlich. Kaum leise Züge verraten den Meister, sei es nun Noami, Sesshu, Kano Motonobu, Okyo oder Kwazan. Das Ich verschwindet vor dem Sujet, von seiner zeitlosen Größe und Weite.

Umgekehrt verhält es sich mit dem modernen deutschen Landschaftsbild, wie mit dem europäischen überhaupt. Es ist eher einem Stück Brokat vergleichbar, das hart aus einem größeren Stoff herausgeschnitten wurde. Die eindeutige Bildgrenze faßt die Kraft des Gestalters zusammen, so daß diese, geballt und in Spannung gesetzt, sowohl konzentriert als auch expansiv, in der Rahmenumgrenzung einen menschlich-persönlichen Auftritt bedeutet. Die Landschaft wird zum Mittel, zum Vorwand, ja, man darf ruhig sagen zur Szene, auf der — mehr oder weniger bewußt — das Ich sein „So und nicht anders Sein" darstellt: Vitale Kraft (Corinth oder Pechstein), Maß und Kühle (Liebermann, Hofer), Lyrik und Wärme (Macke und Marc), formalen Geist (Feininger, Kanold), Phantastik und Spiel (Klee und Spieß). Darüber hinaus beschäftigt fast jeden die geistige Auseinandersetzung mit den Problemen der Malerei, vom Gegenstand (also auch der Landschaft) über die Mal-

weise bis hin zu den Mitteln — eine sehr europäische Angelegenheit. Nur selten begegnet man einem Landschaftsbild, das so kosmisch gelassen, so unbegrenzt weit, so nahezu unpersönlich und damit im tieferen Sinn landschaftsträchtig ist, wie die Monddämmerung von Schmidt-Rottluff, ein Bild mit ostasiatischem Atem — nur selten einer Ich-Entäußerung, wie sie Schrimpf aufweist, wenn er an alte Meister anknüpft. So muß unsere Betrachtung folgerichtig zu dem Schluß führen, daß in leichtem Zug und geschlossener Form wohl ein einheitliches Bild der fernöstlichen Landschaft zu vermitteln wäre, indem ja da ein Einheitliches, die ruhende Landschaft, den Stoff der Darstellung ausmachte, daß eine tiefer dringende Beleuchtung der modernen deutschen Landschaft dagegen gleichzusetzen wäre der Anlage ebensovieler Konterfeis ihrer Darsteller, als diese — am künstlerischen Wert gemessen — Anspruch auf ihr Selbstbildnis erheben dürfen. Mit nur allzu großer Berechtigung sagen wir: Ein Liebermann, Pechstein, Corinth usw.! Schön wäre es, wenn ein Bild uns zu dem spontanen Ausruf veranlaßte: Seht, da muß ein Maler wahrhaftig zur Gans geworden sein, daß er ein solches Gänseleben hat darstellen können! *Herbert Tjadens*



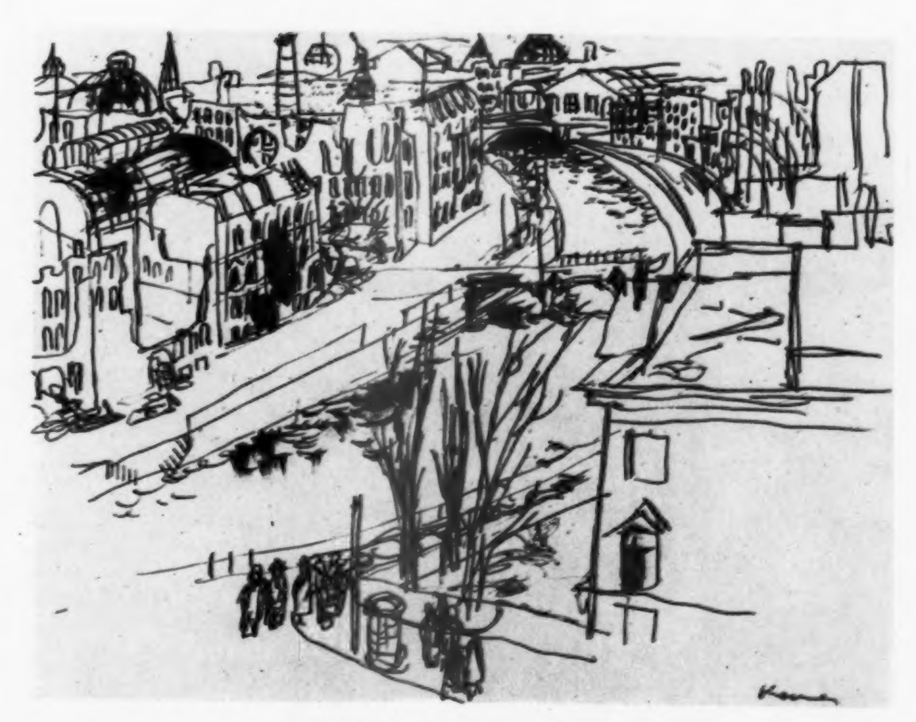
EDUARD BARGHEER, FORIO D' ISCHIA



GEORGE GROSZ, STADTBILD BERLIN



RUDOLF GROSSMANN, POTSDAMER PLATZ



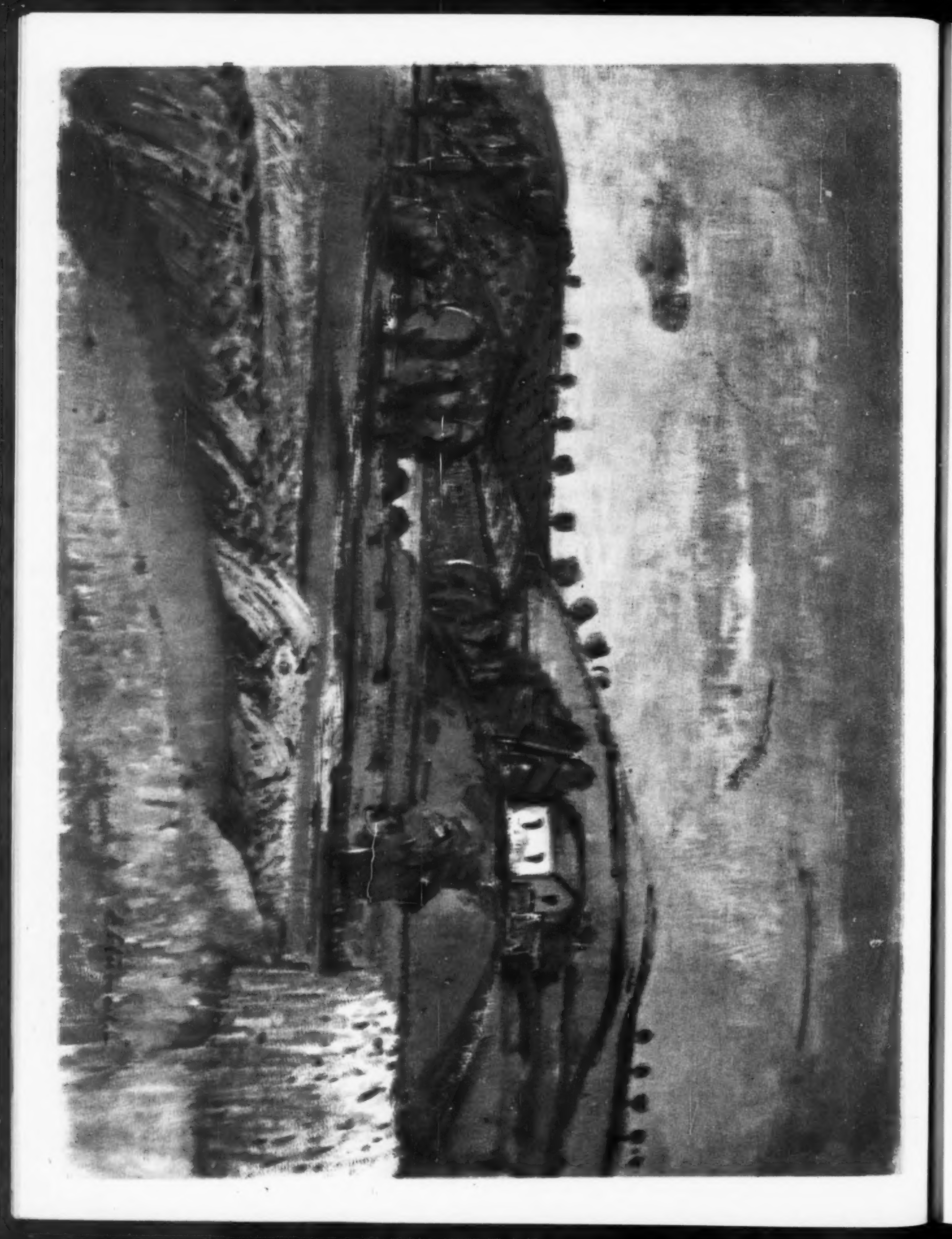
HENRY KOERNER, SPREEUFER



KARL HUBBUCH, SPREEHAFEN BERLIN

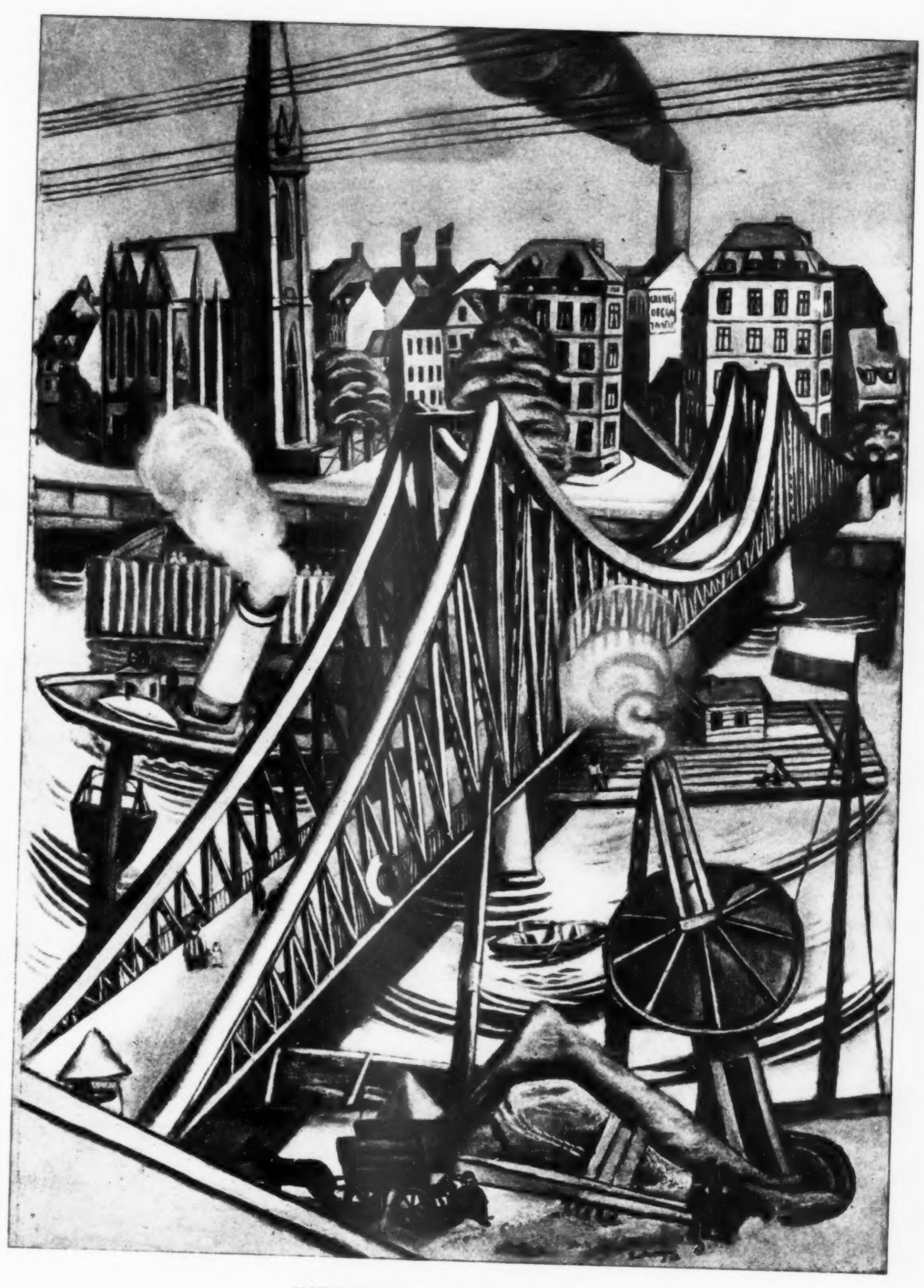


OSKAR NERLINGER









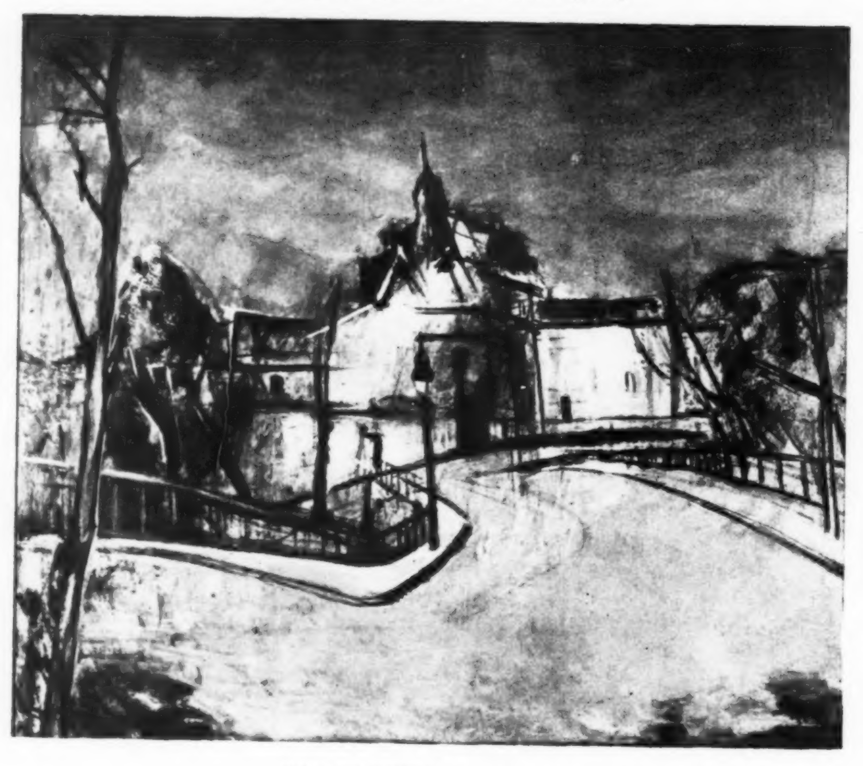
MAX BECKMANN, GROSSE BRÜCKE

Galerie Günter Franke, München

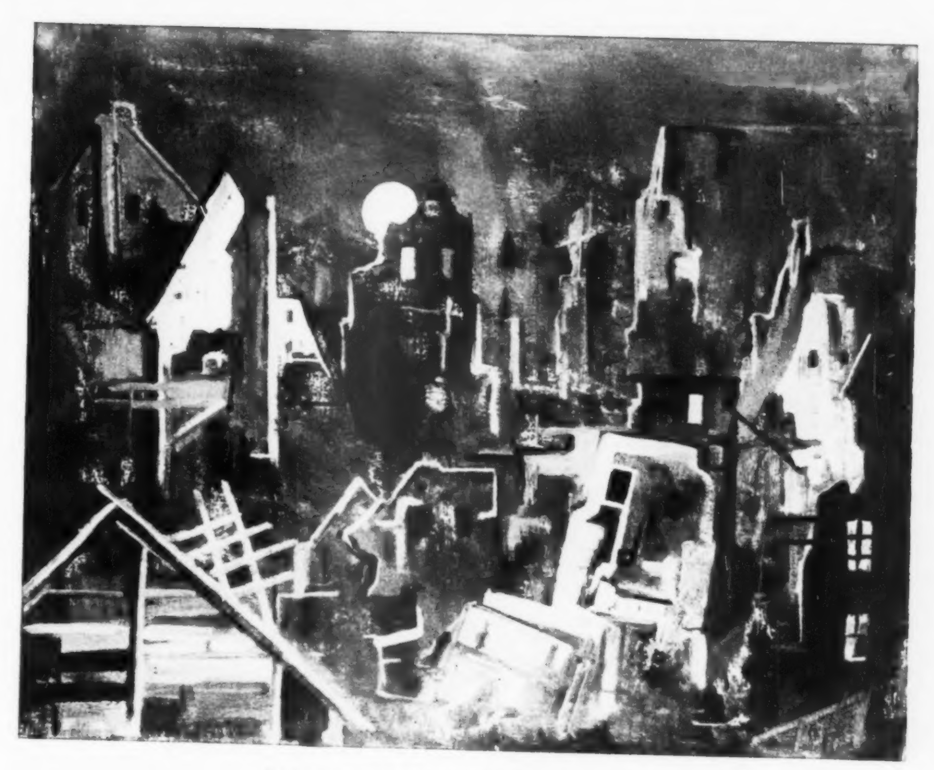
Farbtafel und Vorderseite:
Karl Schmidt-Rottluff



LOVIS CORINTH, MONTE CARLO (1914)



WALTER EIMER, MANNHEIM



CARL HOFER, ZERSTORTE STADT (1947)



WERNER HELDT, HERBSTTAG



XAVER FUHR, STADTBILD



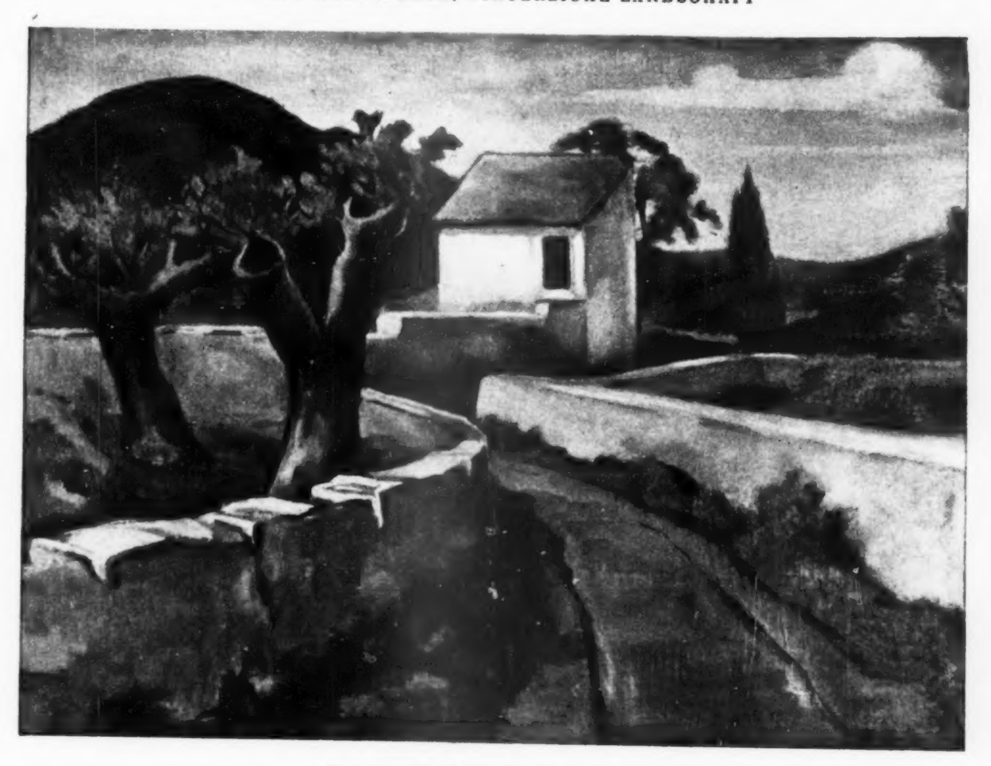
THEO CHAMPION, BAUERNHOF



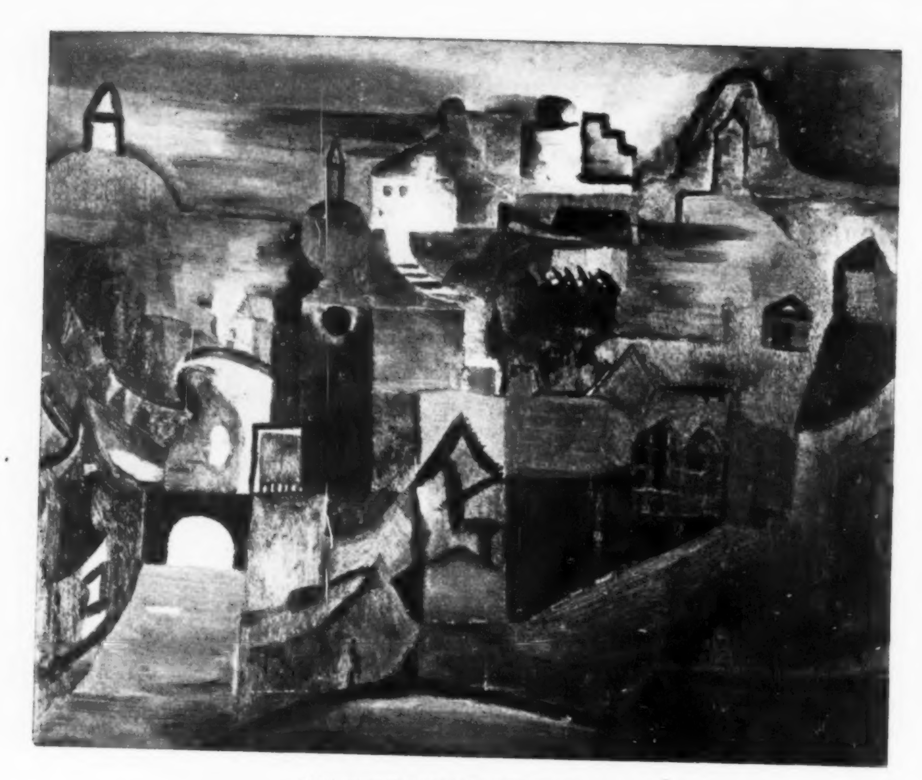
OTTO DIX, ERNTEWAGEN



HESTO HESTERBERG, WINTERLICHE LANDSCHAFT



ADOLF VOGEL, IN DER PROVENCE



IDA KERKOVIUS, LANDSCHAFT



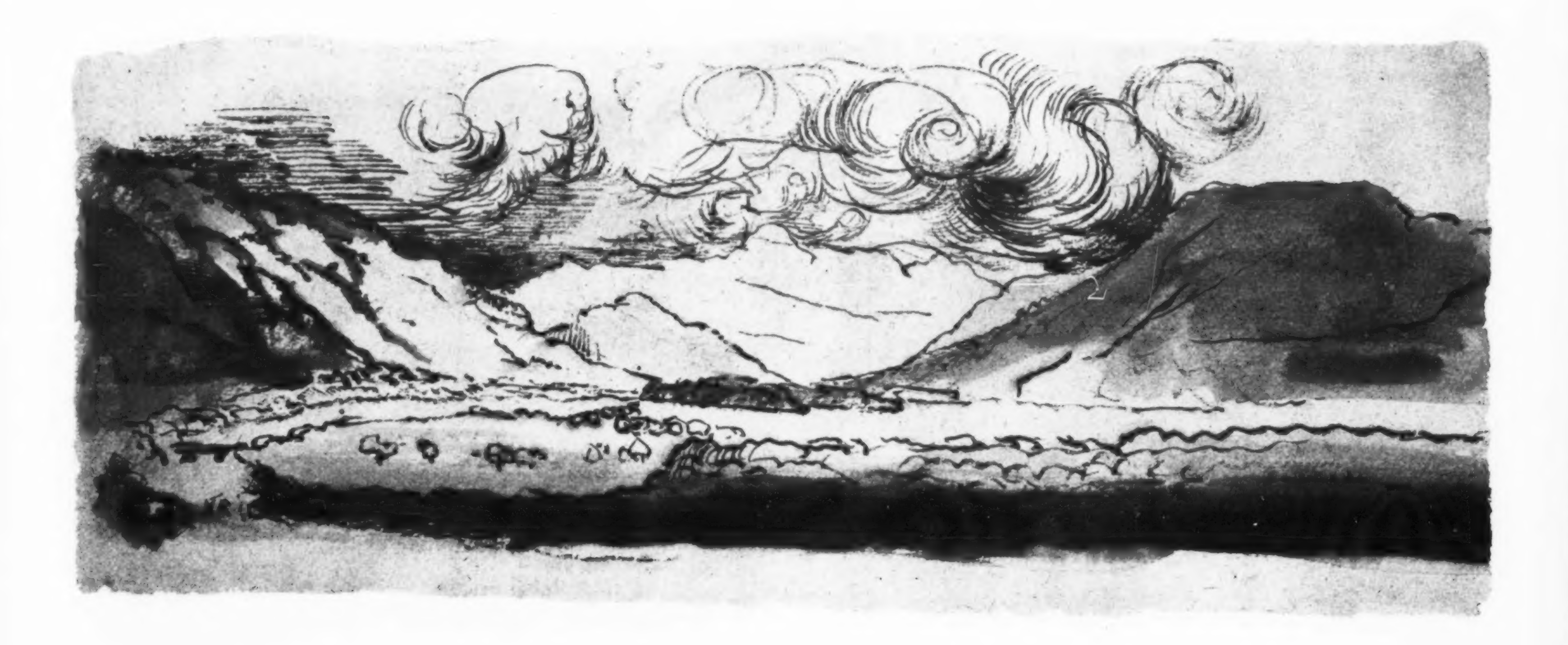
AUGUST MACKE, PARKLANDSCHAFT



GERHARD HAUPTMANN, DORFSTRASSE IM SCHNEE



BRUNO GASSNER, WINTERLANDSCHAFT



KARL ROSSING, AUFZIEHENDES GEWITTER IM ALPENVORLAND

Farbtafel:

ARNOLD BALWÉ, LANDSCHAFT MIT GARBEN

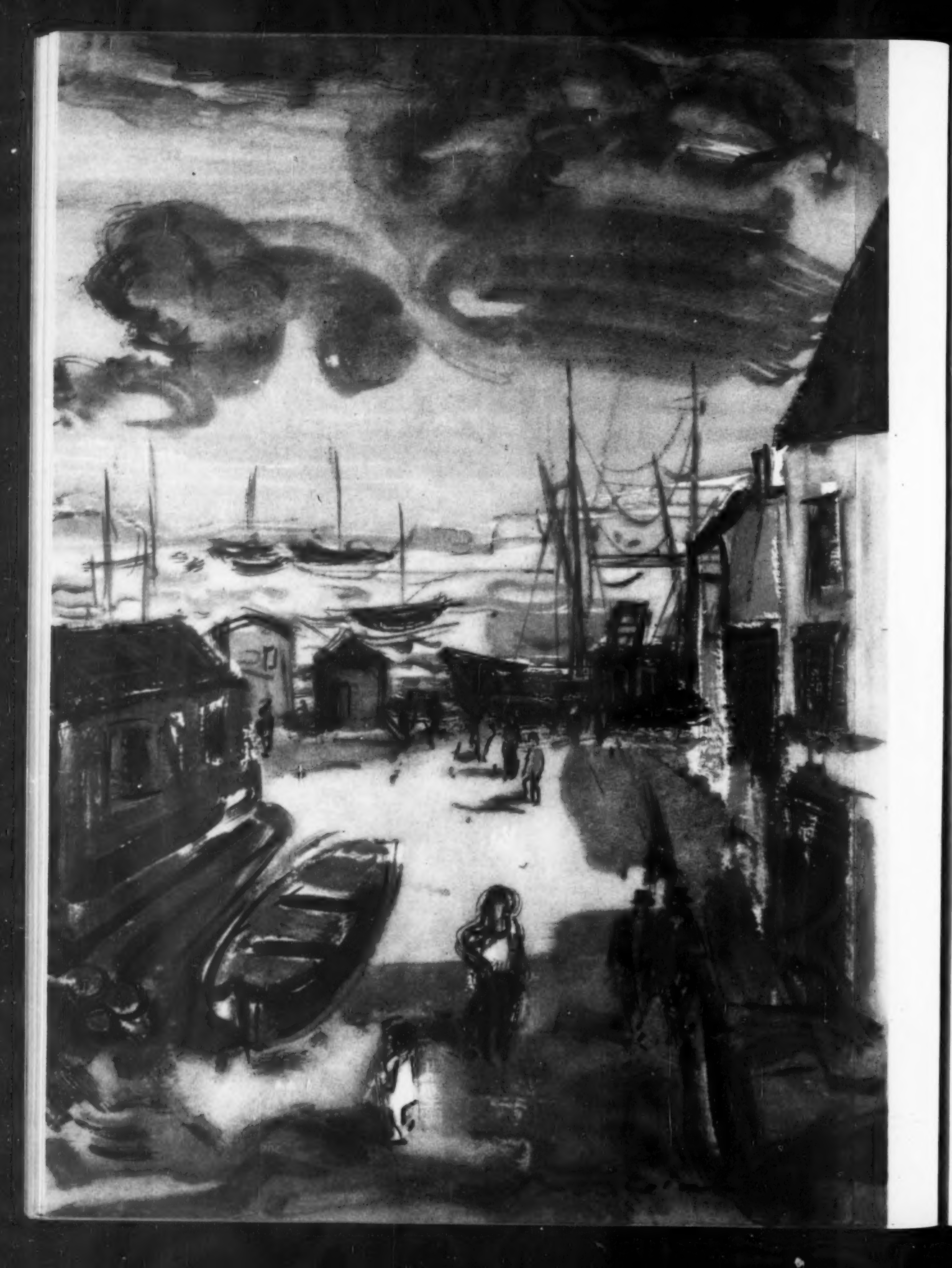




ERNST LUDWIG KIRCHNER, HOLZSCHNITT (1920)



GEORGE GROSZ, ZEICHNUNG



DAS »BERNHARDUSWUNDER« ZU BEBENHAUSEN

GEDANKEN UM EIN ALTES BILD

Hinter dem Bandhaus lang hin dehnt sich die Wiese nach Mittag,
Längs dem hügligen Saum dieser bewaldeten Höh'n,
Bis querüber ein mächtiger Damm sich wirft wie mit grünem
Sammet gedeckt: ehdem faßte das Becken den See,
Welcher die Schwelle noch netzte des Pförtleins dort in der Mauer,
Wo am eisernen Ring spielte der wartende Kahn.
Sah ich doch jüngst in der Kirche das Heiligenbild mit dem Kloster
Hinten im Grund: tiefblau spiegelt der Weiher es ab.
Und auf dem Schifflein fahren in Ruh zwei Zisterzienser,
Weiß die Gewänder und schwarz, Angel und Reuse zur Hand.
Als wie ein Schattenspiel, so hell von Farben, so kindlich
Lachet die Landschaft mich gleich und die Gruppe mich an.

E. Mörike

Was ist dies Bebenhausener Bild für die Geschichte der Kunst, ja nur der schwäbischen Malerei seiner Zeit? Herzlich wenig. Und wieviel weiß es doch zu sagen, wenn man es zum Sprechen bringt, wie jeder alte Mensch, der aus einer versunkenen Zeit herüberragt, sobald man ihn gewinnt!

Denn das „Bernhardswunder" ist nicht das erste beste Bild, es ist — wenn wir noch einmal mit dem Menschen vergleichen dürfen — ein „schwäbisches Original". Darum hat es auch Mörike so interessiert, der es in seine „Bilder aus Bebenhausen" eingeflochten hat. Sein Geist und dichterischer Sinn fühlte sich verwandt berührt. Es ist schon etwas Besonderes mit diesem Bild, auch wenn es keine „Geschichte" gemacht hat.

*

Wie wohltuend ist es, e i n e m Kunstwerk in würdiger Umgebung gegenüberzustehen, womöglich am Orte, für den es der Meister schuf! Nichts lenkt die Aufmerksamkeit von der Welt im Rahmen ab. Es ist die Erbauung der Zwiesprache ohne Zeugen und Unbeteiligte, die immer etwas vom Frieden der vollkommenen Hingabe fortnehmen. Wenn doch jeder, der Kunst liebt, wenigstens e i n echtes Kunstwerk in seinen vier Wänden besitzen dürfte zum trauten, liebenden Umgang, das könnte viele Reisen und Baedekerberühmtheiten ersetzen!

Mir klingt ein Wort Guardinis im Ohr, daß Liebe nicht blind, sondern einzig sehend macht. Dann sollte mich meine Liebe zu diesem Bild vielleicht doch befähigen, einiges von seinem Dasein zu erschließen. Ich habe es nicht nur oft und gern betrachtet, es hat mich auch zu allen möglichen Überlegungen, ja kleinen Spezialstudien angeregt, so oft ich ihm begegnete. Es klingt wie Übertreibung, aber ich habe es erfahren: in dieser Beziehung ist es — ich möchte beinahe sagen — unerschöpflich. Ich glaube es zu wissen, warum: Es ist ein echtes Kunstwerk, und jedes echte Kunstwerk ist ein Brennpunkt, in dem unendlich viele Strahlen der irdischen Ordnungen von Raum und Zeit gesammelt sind.

*

Wie liebenswert ist dieser große Heilige, um dessen Gestalt ein kaum minder reicher Legendenkranz gelegt ist als er Franziskus umgibt, nur freilich anderer Art! Was berichtet nicht allein die „Legenda aurea", das wunderbare Buch, von der Tiefe seiner Meditation, die Bernhard nicht den See bemerken ließ, an dessen Ufer sein Weg seit Stunden hinführte; von der Scheu der Selbstgefälligkeit in frommen Werken, die ihn seine Bußübung sogleich beenden ließ, wenn fremde Augen sie entdeckt hatten. Gibt es einen klügeren Erzieher als Bernhard, der den auf seine Festigkeit im Gebet stolzen Bauern durch das Versprechen, ihm sein Reittier zu schenken, überzeugt, daß er nicht einmal ein Vaterunser beten kann, ohne in weltliche Gedanken abzuschweifen; oder der dem abtrünnigen jungen Klosterbruder, der sein Glück in der Welt mit Spielen versuchen will, ein Darlehen mit Beteiligung am Gewinn gibt, um ihn desto sicherer, nachdem er — wie Bernhard voraussah — alles verloren, wieder zu sich zurückzuführen? Aber das muß man selbst lesen. — Von der Vision des Gekreuzigten, der den Heiligen

Farbtafel: Max Schwimmer, Hafenlandschaft

vom Kreuze herab umarmte, finde ich dort jedoch nichts; sie entnehme ich einer der ältesten Quellen zum Leben Bernhards und seines Ordens, dem „Exordium magnum ordinis cisterciensis". Der Abt eines Nachbarklosters von Clairvaux berichtet da: „Mir ist ein Mönch bekannt, der den seligen Abt Bernhard einmal in der Kirche einsam betend fand. Da er vor dem Altar hingestreckt war, erschien ihm ein Kreuz mit dem Gekreuzigten daran über dem Pflaster dicht bei ihm, das der Selige inbrünstig verehrte und küßte. Darauf schien der Herr die Arme von den Kreuzbalken zu lösen und den Gottesknecht zu umarmen und an sich zu ziehen. Eine Weile blieb der Mönch, während er dies beobachtete, starr vor übergroßem Staunen und konnte sich fast nicht wieder finden. Schließlich aber ging er — in Sorge, daß er seinen verehrungswürdigen Vater kränken möchte, wenn er ihn wie einen Ausspäher seiner Geheimnisse in seiner Nähe erblickte — leise davon —"

*

So war den Zeitgenossen Legende und Geschichte untrennbare Einheit. Welche Geschichte! Stand nicht in unseren Schulbüchern der Name „Bernhard von Clairvaux" gleich am Anfang des großen Kapitels über die Kreuzzüge, deren Reihenfolge ich bis heute nicht gelernt habe? — Der 25jährige, aus einem Schlosse bei Dijon gebürtige Bernhard machte 1115 mit 12 jungen Standesgenossen, die gleich ihm der Welt den Rücken gewandt hatten, im Auftrage ihres Oberen zu Cîteaux, dem berühmten Reformkloster, das wilde „Wermut-Tal" urbar und gründete s e i n Kloster, Clairvaux, in das ihm seine zahlreichen leiblichen Brüder, ja sein Vater folgten, und dessen Ruf bald den heiligen Erzbischof Eskil von Lund aus dem fernen Schweden unwiderstehlich anzog.

Bernhards Heiligkeit vermehrte das Ansehen des Zisterzienserordens so gewaltig, daß zum Beispiel allein im Jahre 1147 (also noch zu seinen Lebzeiten, der 1153 starb und bereits 1174 heiliggesprochen wurde) 51 Neugründungen stattfanden. In jenen Jahren wurde im Schwabenlande Maulbronn, die Krone der noch erhaltenen Klosteranlagen, ins Leben gerufen. Bebenhausen folgte erst 1190, als sich der Geburtstag des Heiligen zum hundertsten Male jährte, ist aber so zisterziensisch wie nur eines dieser Klöster, deren lieblich in die Landschaft gebettete Lage den besonderen Anteil des Ordens an der Förderung der Bodenkultur bekundet. Der großartige Aufschwung gotischer Baukunst in diesem Orden, in unseren Gegenden glanzvoll verkörpert in den Münstern von Salem und Kaisheim, hat auch Bebenhausen berührt, und von der durch Bernhard gemehrten Marienverehrung — galt er doch noch Dante als der vorbestimmte Fürbitter bei der Himmelskönigin, von der er „Glanz empfing wie von der Sonne der Morgenstern" — zeugt das kleine Votivfresko mit der Widmung des Dachreiters an die Muttergottes drüben im Chor —

*

Der ikonographische Typus des legendären Vorganges, wie er uns in dem Bebenhausener Bild und der entsprechenden Szene des Nürnberger Augustineraltars entgegentritt (die wir noch mehrfach nennen müssen), hat sich von jenem Augenzeugenbericht weit entfernt, indem er die Vision in die offene Landschaft verlegt. Schon Konrad Witz stellte so die Kreuzigungsgruppe mit dem knieenden Stifter in die Helle der Bodenseelandschaft. Die Naturwirklichkeit steigert durch Gegensatz den Ausdruck des überirdischen Geschehens; sie dient noch derselben Absicht in Dürers „Apokalypse". Das Buch — sein Einband ist hier nach der Mode der Zeit als „Buchbeutel" zur Schonung und bequemeren Tragen zugeschnitten — und der Abtstab. als solcher noch besonders durch das weiße „sudarium" (Schweißtuch) kenntlich, das den Metallstab besser fassen ließ, sind Attribute des hl. Bernhard, zu denen sich auch das lichte Hündlein gesellen läßt. So „genrehaft" unwesentlich es zunächst anmutet, wird es doch auf die Legende vom Traum der mit Bernhard schwangeren Mutter zu beziehen sein: Ihr schien, sie bringe ein bellendes Hündchen zur Welt, das ihr geistlicher Berater zu ihrer Freude als Verheißung eines auserwählten Gottkünders zu deuten wußte.

Gegenüber dem etwa gleichzeitigen Nürnberger Bild von 1487 ist unser Gemälde um die Figur des Stifters bereichert. Wie winzig erscheint in dem Votivbild mit dem Dachreiter der Mönch, der ihn darbietet, maßstäblich neben der Muttergottes als Sinnbild der i n n e r e n Bedeutung! U n s e r Maler weiß von seinen großen niederländischen Vorgängern, die in ihren Bildern unnahbare Höhe des Heiligen durch ein holdseliges Vertrauensverhältnis zum Gläubigen ersetzen. Nur ein wenig, kaum merklich wahrt er noch den Größenabstand, der noch viel später — auf den Grabsteinen des 17. Jahrhunderts — den deutschen Beter in Demut vom Gegenstande der Verehrung trennt.

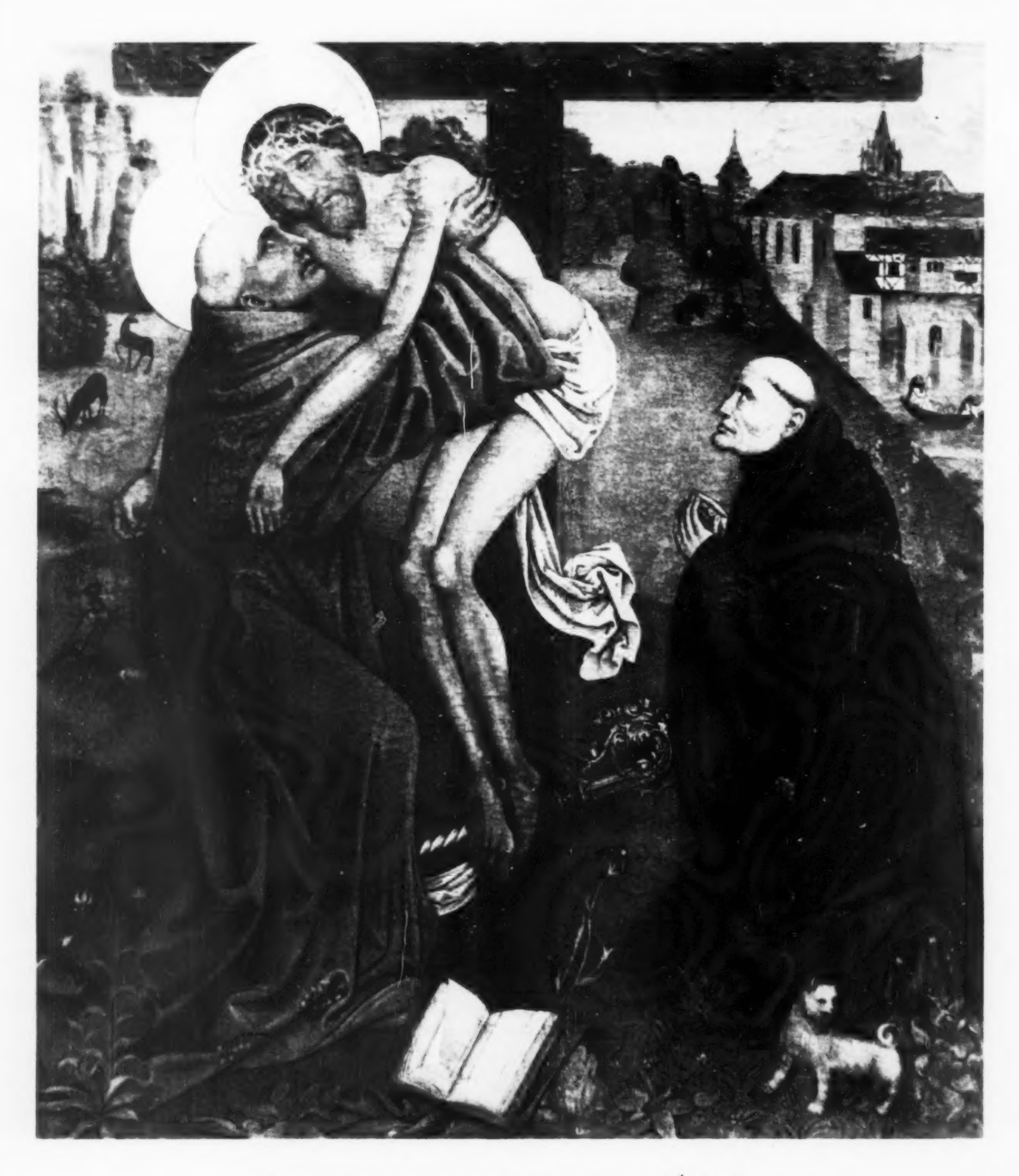
Viel Kopfzerbrechen hat mir die geistliche Tracht der Dargestellten in einem Punkte gemacht, sogar Verschiedenes ist hier nicht gewöhnlich. Den normalen Zisterzienserhabit (weißer Talar und schwarzes Skapulier mit Kapuze darüber) haben nur die Figürchen auf dem Wasser im Hintergrund. Der Stifter, der doch gewiß auch ein Zisterzienser war, erscheint dagegen in schwarzer Flocke nach Art der Benediktiner. Nun war aber schon unter dem hl. Alberich († 1109) in Cîteaux die Tracht geändert worden, indes blieb offenbar noch um 1500 ein gewisser Spielraum, der sich u. a. in der Unterscheidung von „Zisterziensern" und „Bernhardinern" nach der Tracht in den „Handbüchern" jener Zeit ausdrückt. Geht man etwa von Luthers Beschreibung des „Papsttums mit seinen Gliedern" (1526) aus, wo es von den Zisterziensern heißt: „Das hembt ubern rock dragens an, darunter schwartz röck sie han", so braucht nur die über dem Rock getragene Leinwand wegzubleiben, um sich mit unserem Stifter einverstanden zu erklären.
Daß aber Bernhard selbst — darin auch von dem analogen Nürnberger Bild abweichend — in violettbrauner statt schwarzer Kutte erscheint, will sich trotz eifrigen Suchens in den Quellenwerken der Jahrhunderte nicht trachtengeschichtlich erklären lassen. Es bleibt vielleicht nur ein Ausweg, der des Irrtums: Mir ist ein zweiter Fall bekannt, wo — in einem Werk von Rueland Frueauf d. Ä. in Schleißheim — Bernhard in brauner Kutte dargestellt ist, und ich habe den Verdacht, daß in diesen Darstellungen des 15. Jahrhunderts eine Verwirrung eingetreten ist durch die Bildnisse des hl. Franziskaners Bernhardin von Siena, der damals die größte Berühmtheit genoß. Graphische Blätter, Holzschnitte, die von b e i d e n Heiligen verbreitet waren (ohne Angabe der Farben!), mögen ein übriges zu dieser Konfusion beigetragen haben. Aber nichts mehr von gelehrten Spekulationen, wir werden noch eine wichtige Folge dieser Kleiderfrage später kennenlernen —

*

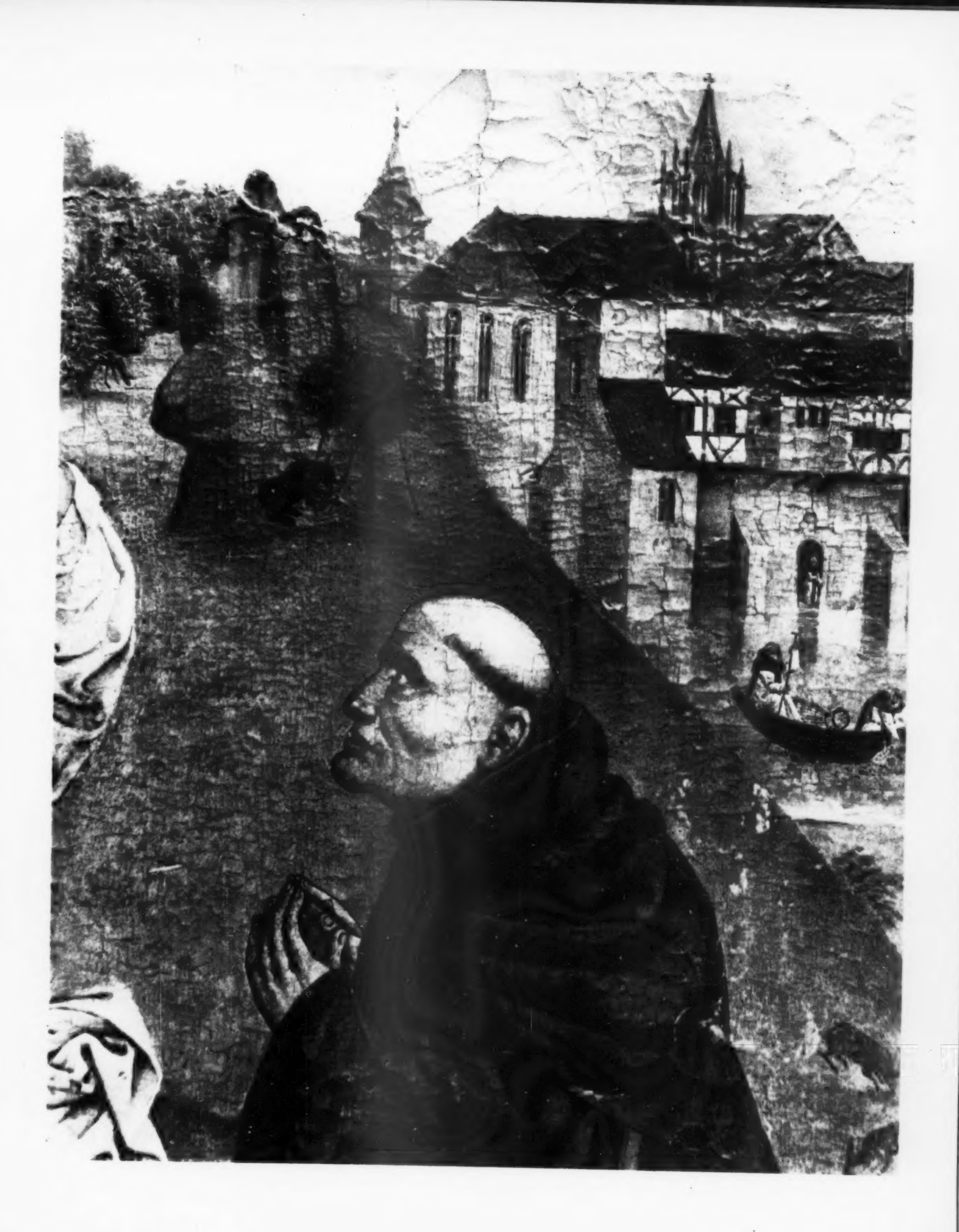
Mitunter wundere ich mich, daß das Bild keinen Goldgrund hat. Andere Bilder derselben Stilstufe — etwa vom „Hausbuchmeister" oder Kölner Zeitgenossen — und mit entsprechenden Landschaftsdetails besitzen ihn noch, der der idealistischen deutschen Kunst so besonders teuer gewesen ist; oder sie haben doch erst die sinnbildliche Wiedergabe des himmlischen, jenseitigen Raumes durch eine Zwischenlösung, die gemusterte Gold- oder Stofftapete, ersetzt, die ganz unbekümmert an die Landschaft angrenzt. Die Gewöhnung an das graphische Blatt mit seinem idealen weißen Grunde erleichterte dem Deutschen solche „Unwahrscheinlichkeiten". Im Grunde ist bei unserem Bilde sogar die hochgezogene Landschaft selbst vor allem eine gleichmäßig flache Folie, in die sich die unverkürzten Scheiben der Nimben — nach der Bedeutung differenziert — ebenfalls flächig einfügen.

Der vielbeschriene „Realismus" beschränkt sich überall auf Einzelheiten, die besonders da, wo sie ihrer Kleinheit wegen eigentlich nur am Original zu studieren sind, einen hohen Reiz gewähren. In seinem Sinne hat der Meister schon von dem Hündchen profitiert, das die Szene belebt, nicht anders als in vielen Beispielen der Löwe die Einsamkeit des hl. Hieronymus. Wie praktisch war es, daß man das aufgeschlagene Buch, um seine (unkenntlich gewordene) Schrift dem Betrachter besser sichtbar zu machen, gegen Steine anlehnen konnte! Und die steilen Felspartien mit ihren tiefen Schatten, die lichtüberspülten Bäume des Waldrandes mit dem äsenden Rehbock davor, oder gar der Bär, der unter den dichtbehangenen Apfelbäumen die roten, süßen Früchte sucht! Ob damals noch Bären im Schönbuch gejagt wurden, habe ich nicht untersucht, aber von den Äpfeln habe ich schon gekostet, und zumindest die Fisch t e i c h e sind ebenfalls noch da.

Man hat viel an der topographischen Ansicht von Kloster und Weiher, die rechts oben ohne logische Verbindung an die Hauptlandschaft angeschnitten ist, herumgerätselt. Die Beobachtungen an den Gebäuden scheinen so liebevoll und sorgfältig vorgetragen, daß man glaubt, so m ü s s e Bebenhausen einmal ausgesehen haben. Es stimmt aber nicht! Auch dieser Teil ist nur aus der geistigen Gesamtsituation zu verstehen: Bei den Niederländern des 15. Jahrhunderts zeigen die Städte im Hintergrund, die Straßenblicke durchs Fenster auch nur eine Teilwirklichkeit, halb Himmelsstadt, halb irdische Heimat. Die Städtephysiognomien in den „Weltchroniken" und „Topographien" behalten noch sehr lange ihr unpersönliches, typisches Gesicht. Das wissenschaftlich zuverlässige und konsequente topographische Gemälde bringen erst die Holländer im 17. Jahrhundert. Warum also von unserem schwäbischen Meister mehr verlangen als was recht ist? Er hat sicher Bebenhausen gemeint — das Wahrzeichen



DAS BERNHARDUSWUNDER, ALTARBILD IN BEBENHAUSEN



des gotischen Dachreiters ist unverkennbar —, aber er hat das Bild der Anlage unbedenklich nach eigener Lust kombiniert. Freuen wir uns ebenso naiv am poetischen Zauber seines Pinsels, mit dem er die Spiegelung des zarttonigen Gemäuers im Wasser und die Fischerei selbst schildert: Ganz sicher wird man damals in Bebenhausen so mit Reuße, Netzgarn und Staakstange zu Werke gegangen sein —

*

Auf Wappen, Siegeln und Münzen finden wir — wie die sinnbildlichen Wiedergaben der „Stadt" — auch zahlreiche mittelalterliche Tierdarstellungen. Sind die bronzenen Gießlöwen und ihr großer Vetter in Braunschweig doch solche aus dem Wappen herausgetretene „heraldische" Tiere, und auch der kleine Löwe im Rankenwerk der Krümme des Abtstabs auf unserem Bilde kann diese Abkunft nicht leugnen. Ebensowenig vermag es der darin herumkletternde „wilde Mann". Als heraldische Figur so alt wie die Wappenkunst selbst, wurde er aus nordischer Phantasie geboren und in der Gotik in die Freiheit der Bildteppiche und anderer schmückender Künste als ein ungefährlicher Spaßmacher entlassen. Dort bildet er nun einen Teil jener zur Ohnmacht verurteilten dämonischen Unterwelt, die die Heiligen unter die Füße treten, und die es nicht lassen kann, unter den „Misericordien" der Chorgestühle die Kleriker witzelnd aus dem Konzept zu bringen.
Die Tiersymbolik stimmt schlecht zusammen mit dem, was die heiligen Väter des Ordens in Cîteaux darüber gedacht haben, deren Regeln für Gotteshaus und Gerät die äußerste Dürftigkeit empfahlen. Nicht einmal farbige Gläser in den Fenstern waren erlaubt und weder Bildwerke noch Gemälde. So ist also streng genommen die Existenz unseres Bildes überhaupt illegal! Und auch der schmucke steinerne „Dachreiter" über der Vierung, der Stolz Bebenhausens, sieht verdächtig nach Umgehung der Vorschriften gegen die Kirchtürme aus, wenn er auch nicht die Höhe von 200 Fuß erreichte, die der Abt von Salem im 18. Jahrhundert auf sein Gewissen nahm —
Ist nicht im Goldschmiedezierwerk dieser Krümme mit dem charakteristischen Übergang der architektonischen in die organisch-vegetabile Form der ganze Baustil der Zeit enthalten, nicht weniger als im Fialenwerk eines gewölbehohen Sakramentshauses? Das Blattwerk aber kennen wir aus den gestochenen Vorlagen eines Meister „E S" oder Martin Schongauer, die ja auch Goldschmiede waren und in deren Blättern auch solch ein papageiähnlicher Vogel sein Wesen treibt wie hier.
Der Zusammenhang mit früher deutscher Graphik springt besonders ins Auge bei den zierlichen Darstellungen der Hirsche, wie sie sich bis auf unsere Tage in den Bebenhausener Forsten wohlfühlten; die anmutige Umrißführung erinnert sogleich an die Tiere der „Farben" auf den gestochenen Spielkarten des „Spielkartenmeisters" und ähnliches. Und ebenso vereinigt der Maler, der Veilchen und Türkenbund, Iris und Erdbeeren und manch feines Gräslein außerdem aufgespürt hat, liebevollste Naturbeobachtung und wissenschaftlichen Fleiß mit graphischer Stilisierung aus einem sicheren ornamentalen Gefühl. Noch Goethe schwebte diese Verbindung sachlicher Treue und künstlerischer Gestaltung als eine Forderung an die Blumenmalerei vor.

*

Mir scheint, ich muß es mir versagen, vor dem schlanken Kruzifixus mit seiner — vom naturalistischen Standpunkt — mangelhaften Anatomie, meinen Gedanken über die Darstellung des Nackten in der mittelalterlichen Kunst und die Proportionen des menschlichen Körpers nachzulaufen. Die Gewandfigur hatte im Norden immer den Vorzug; nur mit ihren Mitteln konnte hier Bernhard diese wunderbar ausdrucksvolle Haltung zwischen Stehen und Knien gewinnen, die funktionsmäßig gar nicht vorstellbar ist. Auch der Verlockung in den weiten Irrgang der Betrachtungen über das Bildnis, die hier passend wären, heißt es tapfer widerstehen! Sicher ist der Stifter als Bildnis im individuellen Sinne gemeint, doch hat er andererseits eine seltsame Ähnlichkeit mit Bernhard (das trutzige Kinn!). Es ist nicht ausgeschlossen, daß sich auch in diesem ein Zeitgenosse des Malers, etwa der Abt des Klosters, verbirgt; das wäre nichts Ungewöhnliches. Durch beider Aufmerksamkeit auf Christus stellt der Künstler her, was Riegl die „innere Einheit" des Gemäldes genannt hätte. Das Vermögen, seelischen Ausdruck zu gestalten, bedient sich — beim Reflex im braunen Auge des Stifters — der neuen malerischen Mittel, mit denen der Landschafter die Spiegelung im Weiher bewältigt. Dabei fällt mir ein, daß einmal der interessante Versuch gemacht wurde, eine Kunstgeschichte des Auges zu entwerfen.

Eigentümlich deutsch wie die Auffassung des Gegenstandes ist auch seine formale Gestaltung: Figuren und Einzelheiten im Vordergrund bilden eine Reliefschicht von begrenzter Tiefe. Selbst die Landschaft mit ihren kantigen Absätzen und Nestern, in die Steine und Pflanzen gebettet sind, kann man sich in Holz geschnitten vorstellen. Schnitzer wie Veit Stoß haben das gekonnt, und Vereinigung plastischer und gemalter Form im gleichen Rahmen war naheliegend, wie die Flügel des Hochaltars in Blaubeuren bezeugen.

Jenseits der Reliefschicht beginnt der Hintergrund; der „Mittelgrund" fehlt, er wird allenfalls durch die prachtvoll gemalten Fasanen repräsentiert. Statt im Hintereinander der Tiefe werden die Dinge unräumlich übereinandergebaut; der Abtstab hat z. B. räumlich perspektivisch gar keinen Ort. Und das viele Jahrzehnte nach der Entdeckung der wissenschaftlichen Zentralperspektive durch Brunelleschi und seine Nachfolger in Florenz und Van Eycks empirischen Errungenschaften! Dürer hatte vieles nachzuholen. — Und noch einmal — die Linie als Trägerin des Ausdrucks, Künderin eines Ungegenständlich-Emotionalen in den ornamentalen Biegungen des flatternden Schamtuches, der sich krümmenden Buchseite oder der Erdbeerblätter! Die Linie im strengen Sinne, eine künstlerische Abstraktion, die es in der Natur nicht gibt, das Sprachmittel des Schwarz-Weiß-Künstlers, findet schließlich erwünschten Vorwand in der Zeichnung des Fachwerks.

Altdeutsche Bilder wirken mitunter farbig etwas hart, wie bemalte Plastik. Was die Farbe betrifft, kann das „Bernhardswunder" eine besondere Betrachtung verlangen: Es besitzt eine für ein deutsches Bild des späten 15. Jahrhunderts ungewöhnlich geschlossene Tonigkeit, durch deren Hilfe die Figuren mit der Landschaft zu einer farbigen Einheit verwachsen. Plötzlich wird der künstlerische Sinn der braunen Kutte Bernhards klar! Sie sammelt die warmen Töne der Landschaft, um sie über das matte Rot des Buchbeutels zu dem scharfen des Buches unter dem Arm des Stifters hinaufzusteigern. Eine zweite schwarze Gestalt auf der linken Seite wäre eine koloristische Unmöglichkeit. Wie fein hat dieser Maler ohne Übertreibung die fahle Farbe des Leibes Christi von der wärmeren Hautfarbe Bernhards zu unterscheiden gewußt!

Daneben ist noch ein bedeutender Rest der materiellen Mächtigkeit der symbolischen Farben des Mittelalters in der Anwendung des echten Goldes (statt der Malerfarbe gelb) nicht nur bei den Nimben, sondern auch beim Abtstab geblieben. Was läßt sich nicht an geistesgeschichtlichen Erkenntnissen allein aus der Gestaltung des Nimbus durch die einzelnen Zeitalter und Schulen schöpfen! Die Niederländer haben ihn abgeschafft, die Italiener zu perspektivischen Kunststücken mißbraucht, die Deutschen seine ideale Bedeutung am längsten geachtet. Unser Meister lehnt auch die perspektivische Schrägstellung des Kreuzes ab, im Unterschied zu seinem Nünberger Malerkollegen; und das ist vielleicht schwäbisch.

Die Kunst der ungleichen kompositionellen Äquivalente, die Jakob Burckhardt seinem Liebling Rubens feinsinnig nachrechnet, war auch dem Maler des Bernhardswunders nicht unbekannt: Die topographische Darstellung mit dem Kloster muß ihm den Nimben auf der linken Seite das Gleichgewicht halten, wodurch zugleich eine unauffälige Verflechtung von Vordergrund und Hintergrund bewirkt wird.

•

Wir kommen nicht um die Frage nach der kultischen Aufgabe des Bildes herum. Nichts scheint darauf hinzuweisen, daß es ein Teil eines größeren Ganzen, etwa eines Flügelaltars, gewesen ist. Selbständige, aus einer Tafel bestehende Retabel gehören aber der Frühgeschichte des Altarbildes im 13. Jahrhundert oder der simultanen Anschauungsweise des Südens an, die erst im 16. Jahrhundert — etwa mit Dürers Allerheiligenbild — diesseits der Alpen festen Fuß faßte. So bleibt die andere Möglichkeit, daß es sich um ein Votivbild, eine Weihgabe oder ein Epitaph, ein gemaltes Denkmal für einen Verstorbenen handelt (so wird z. B. auch Bernt Notkes „Gregorsmesse" gedeutet). Die ansprechendste Vermutung wäre auch hier, daß der geistliche Stifter in seinem Testament einen Betrag für ein zu seinem Andenken in die Kirche, in der er durch Jahrzehnte täglich sein Gebet verrichtet, zu stiftendes Bild bestimmt hat, vielleicht mit der Bedingung, daß er selbst zu Füßen des Heilandes knieend dargestellt sein wollte.

Der diesen Wunsch mit seiner Kunst erfüllte, hat ihn gewiß im Leben gekannt, denn er muß nach allem eine genaue Ortskenntnis und vor allem ein Gefühl für die Stimmung dieses Ortes gehabt haben, das nicht im Vorbeigehen erworben wird. Er könnte selbst ein Bebenhausener Mönch gewesen sein, wie ja die Klöster nie aufgehört haben, eine Pflegstätte der Künste zu sein.

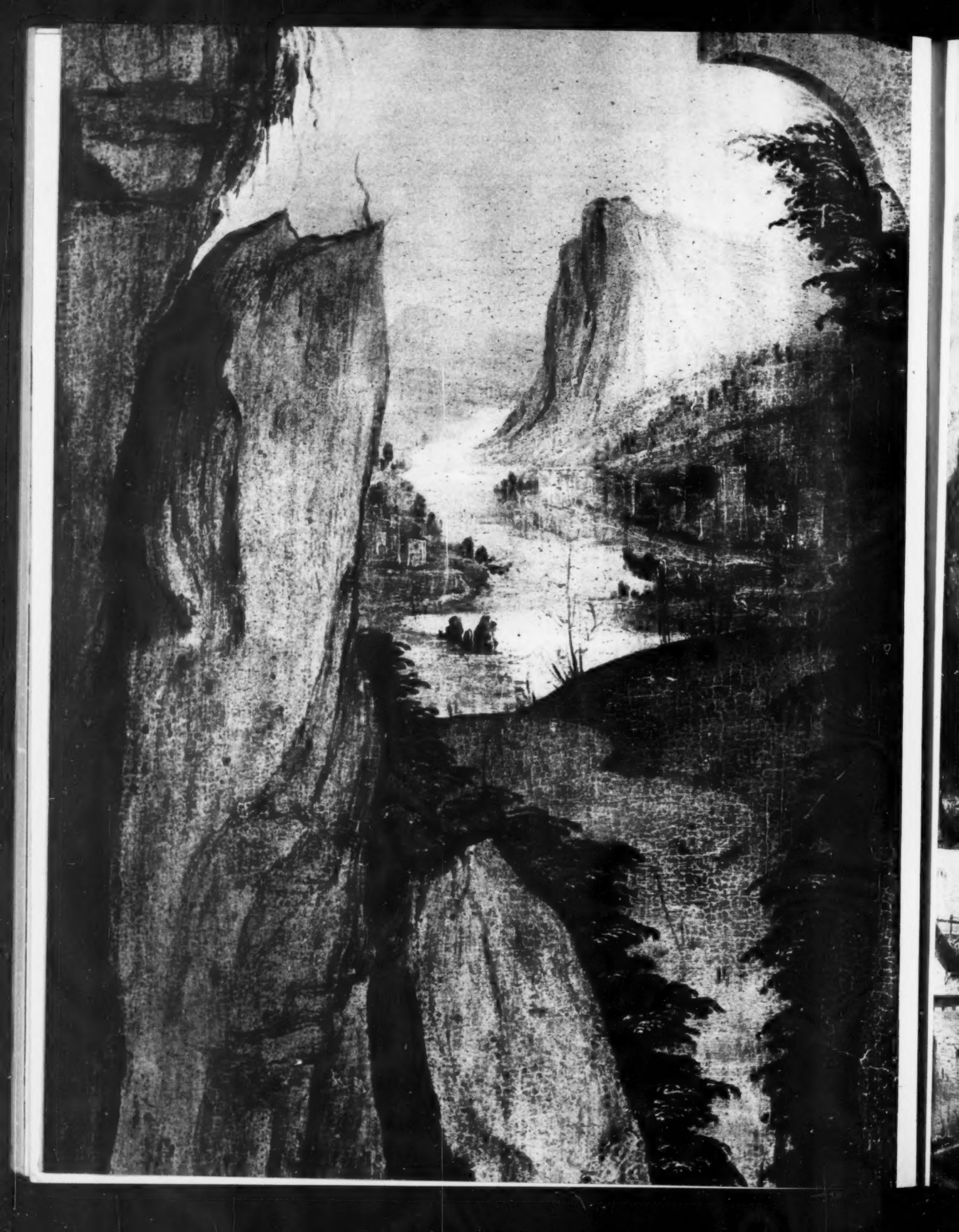
Wilhelm Boeck

BILDAUSSCHNITTE

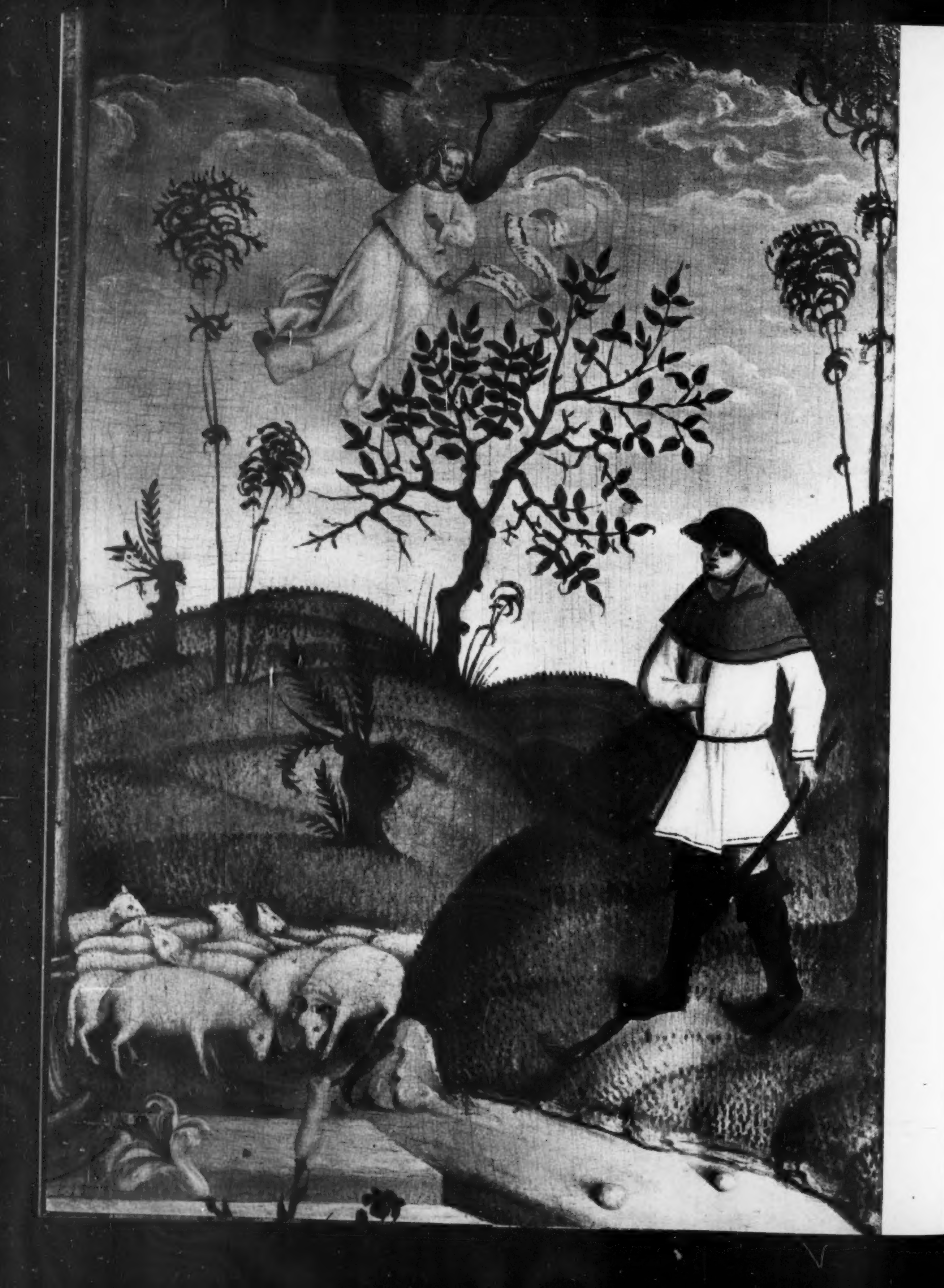
Die vier Landschaften auf den Tafeln S. 43 bis 46 sind Teilstücke größerer Gemälde: die Landschaft mit dem Engel der Weihnachtsbotschaft und dem Hirten (Tafel S. 46) gehört zu einer Geburt Christi, die der schwäbische Meister Bartholomäus Zeitblom 1489 bis 1494 für den Hochaltar der Augustinerkirche zu den Wengen in Ulm gemalt hat (Staatsgalerie, Stuttgart); ebenfalls einer Geburt Christi entstammt der Fensterausblick (Tafel S. 43); sie bildet den linken Flügel des Georgsaltars, dessen Schöpfer, der Meister der Georgslegende, nach 1450 in Köln tätig gewesen ist (Walraff-Richartz-Museum, Köln); die zwei übrigen, zeitlich späteren Landschaften werden Hans Baldung Grien zugewiesen; die eine (Tafel S. 44) führt links von der Architekturkulisse, vor der sich die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth begibt, schluchtartig in die Tiefe (Lautenbacher Altar in der Pfarrkirche zu Lautenbach, Renchtal), die andere (Tafel S. 45) ist ein Ausschnitt der Hintergrundlandschaft mit der Rosenhecke zum Schnewlin-Altar (Freiburg i. B., Münster).
Gegen die Mode der Bildausschnitte — man darf schon von einer Mode sprechen — sind von kunsthistorischer Seite Einwände erhoben worden, die ihr Gewicht besitzen. Es bedeutet tatsächlich einen Mangel an Ehrfurcht, wenn man ein Kunstwerk zum Jagdgebiet für das beutesuchende Photographenauge degradiert, wenn man Teile aus einem legitim Ganzen herauslöst und verselbständigt. Und nicht zu leugnen ist, daß den verselbständigten Teilstücken die Tendenz innewohnt, eine irreführende Modernität vorzutäuschen, wie es z. B. der „Fensterausblick" (Tafel S. 43) zeigt, der an ein Bild der Romantikerzeit denken läßt. Andererseits haben Bildausschnitte das Verdienst, den Reichtum alter Bilder aufzuschließen und uns verborgene Schönheiten bewußt zu machen. Woher kommt nun diese moderne Vorliebe für Bildausschnitte? Wohl von der Gewöhnung unseres Auges an gut überschaubare, motivisch einfache Bilddarstellungen. Alte Bilder mit ihrem erzählerischen Charakter wollen mehr gelesen als geschaut werden, sie verwirren das moderne Auge durch die Vielfalt ihrer Einzelheiten, die überdies nicht in einen optischen, sondern in einen gedanklichen Zusammenhang gebracht sind.
Seit dem siebzehnten Jahrhundert sind wir an eine kammermusikartige Intimität der Malerei gewöhnt. Die naive Freude an der Mannigfaltigkeit des Darstellungswürdigen wich dem Genuß an der malerischen Gestaltung inhaltlich wertunbetonter Motive. Immer mehr verschob sich der Akzent vom Was auf das Wie. Es vollzog sich eine Selektion, die als spezifische Themen malerischer Darstellung eigentlich nur den weiblichen Akt, die Landschaft und das Stilleben übrig ließ, wobei auch Akt und Landschaft meist stillebenhaft empfunden werden.
Naturgemäß eignen sich vor allem die universalistischen Bilder der alten Meister (bis zum Anfang des sechzehnten Jahrhunderts) für Bildausschnitte.
Die modernen Bilder hingegen sind für Bildausschnitte meist unergiebig, da ihre Motive ja von den Malern selbst schon als Ausschnitte aus dem Universum gewählt wurden. *L. Z.*











RUINENLANDSCHAFT NÜRNBERG

Wie ein Symbol vergegenwärtigt das Ruinenfeld dieser Stadt, die seit alters mit den Schicksalen des Reiches aufs engste verknüpft gewesen ist, die ganze Schwere des deutschen Zusammenbruchs. Bei den Luftangriffen auf die Stadt, die namentlich mit den Daten vom 29. August 1942, 8./9. März 1943, 10./11. August 1943, 3. Oktober 1944, 2. Januar, 20. und 21. Februar und 5. April 1945 noch in lebhafter Erinnerung sind, wurden im Stadtbild nicht nur tiefe Lücken gerissen, sondern es verschwanden ganze Stadtviertel. Der Artilleriebeschuß während der Kämpfe um Nürnberg in den Tagen vom 16. bis 20. April 1945 wühlte weiterhin in den Ruinen und traf noch manches, was bis dahin einigermaßen verschont geblieben war. Auch nach der Kapitulation traten noch Verluste und Schäden ein, weil man zunächst aus Mangel an Material nicht in der Lage war, die Gefahren der Witterungseinflüsse abzuwenden. Heute regen sich überall fleißige Hände, um zu erhalten, was erhalten werden kann. Freilich werden spätere Geschlechter eines vermissen, was den Älteren noch Gegenwart war: die Geschlossenheit des Stadtbildes der Altstadt. Ganze Viertel werden in Zukunft den Charakter einer neuen Stadt tragen, denn Altes kann nur ersetzt werden, indem Neues an seine Stelle tritt.

Zu einem großen Teil ist die Burg, die seit dem Salier Konrad II. mit der deutschen Kaisergeschichte eng verknüpft ist, eine Stätte der Verwüstung. Das Obergeschoß des im Kern noch ins zwölfte Jahrhundert zurückgehenden Palas ist völlig vernichtet, der im Untergeschoß liegende Kaisersaal ist notdürftig abgedeckt und liegt nach Westen offen. Der innere Burghof mit dem spätmittelalterlichen Kemenatenbau und der Kastellanswohnung ist ein Trümmerhaufen. Dem Vorhof der Kaiserburg war das Geschick günstiger. Noch steht der sogenannte Heidenturm mit der dem Ende des zwölften und Anfang des dreizehnten Jahrhunderts entstammenden Hofkapelle, die in der Reihe ihrer schon seit karolingischer Zeit bekannten Geschwister im Rahmen eines staufischen Burg- und Pfalzkomplexes hier erstmals in neuer Form auftritt. Auch der Sinwell- oder Vestnerturm, der in seinem Urbestand zumindest in die Zeit Konrads III. (1138/52) zurückreicht, steht noch aufrecht, ebenso der Fachwerkbau der Sekretariatswohnung. Der Fünfeckturm, das älteste Bauwerk der Burg, den man in seiner ursprünglichen Gestalt als Wachtturm der fränkischen Grenzmark bis auf die Jahrtausendwende zurückführt, ist vollkommen ausgebrannt. Die Walpurgiskapelle ist zusammengestürzt, ebenso der Luginsland, den sich 1377 die Bürger zum Schutz gegen die mit ihnen im Streit liegenden Burggrafen errichtet hatten. Das von dem älteren Hans Beheim 1499 erbaute Kornhaus, trotz seiner sparsamen Mittel ein eindrucksvolles Ganzes, ist zu einer arg verstümmelten Ruine geworden. Eine vierzehntägige Feuersbrunst wütete nach dem Luftangriff vom 2. Januar 1945 auf der Burg.

Von den drei bedeutendsten Kirchen der Stadt, Liebfrauen, St. Sebald und St. Lorenz, ist die erste am stärksten betroffen worden. Gespenstig ragt ihre Westwand mit dem achteckigen Giebeltürmchen aus den Trümmern des Hauptmarktes, von dem nicht ein einziges Haus erhalten blieb. Der historische Wert dieses 1355 von Kaiser Karl IV. gestifteten Gotteshauses ist zu einem großen Teil verloren. Eine Sprengbombe, die zwischen den Säulen der Halle detonierte und das von den Nachbargebäuden übergreifende Feuer brachten Säulen und Gewölbe zum Einsturz. Sprengbomben und Artilleriebeschuß vernichteten noch kurz vor Kriegsende Mauerteile des Chors, der Sakristei und der Nordmauer, während der Chorbogen zum Teil erst später infolge von in der Umgebung durchgeführten Sprengungen zusammenbrach. Erhalten blieb die westliche Schaufassade mit der reich mit Skulpturen geschmückten Vorhalle und dem darüberliegenden, der Erbauungszeit angehörigen Michaelschörlein, dessen Obergeschoß 1506 Adam Kraft erneuert hatte Der um die wertvollen Portale gelegte Mauermantel hat die Portalskulpturen im wesentlichen vor der Zerstörung geschützt. Obwohl eine Sprengbombe am 5. April 1945 die Schutzmauer vor dem Westportal aufriß, ist der Schaden verhältnis-

mäßig gering. Wenn auch der diese Portale einnehmende Skulpturenzyklus nicht zu den erstrangigen Arbeiten seiner Zeit gehört, wenn weiterhin die Heideloffsche Renovation von 1818 und 1820 und die Wiederherstellung Essenweins von 1878—81 sich Eingriffe erlaubten, die dem heutigen Denkmalpfleger unbegreiflich erscheinen, so bleibt die um 1360 entstandene Vorhallenplastik von Liebfrauen doch wichtiges Dokument für die Entwicklung der Skulptur im 14. Jahrhundert; die Typenverwandtschaft mit dem Prager Parlerkreis weist auf weitere Zusammenhänge, deren Klärung noch aussteht.

Die älteste der drei Kirchen, St. Sebald, hat vor allem in seiner Ostpartie schweren Schaden gelitten. Sämtliche Dächer sind heruntergebrannt, die Türme stehen ausgehöhlt ohne Helme. Im Ostchor, jenem freien und weiträumigen Hallenbau, der in den Jahren 1361 bis 72 an die Stelle des alten mit halbkreisförmiger Apsis schließenden Chores gesetzt wurde und teils auf Anregungen der 1351 begonnenen Hl. Kreuzkirche in Schwäbisch Gmünd, teils auf solche der Frauenkirche in Eßlingen (Chor 1332, Langhaus 1360 vollendet) zurückgeht, sind die Gewölbe zu einem großen Teil eingestürzt, im übrigen sehr schadhaft. Der Verlust ist um so schmerzlicher, als auch die Halle der Nürnberger Frauenkirche, zu der ebenfalls Beziehungen bestehen, verloren ist. Der Westbau ist glimpflicher davongekommen. Vor dem Untergang verwahrt blieben Westchor und Langhaus, ein Werk aus dem zweiten und dritten Viertel des 13. Jahrhunderts und wichtiges Dokument für das Eindringen der burgundisch-zisterziensischen Gotik in Franken, bei dem einerseits die zisterziensischen Formen weiterentwickelt, anderseits Anregungen der nordfranzösischen Bauweise aufgenommen wurden. Das schöne Gewölbe des Langhauses mit seinen rechteckigen Gurten und runden Rippen ist erhalten. Schwer mitgenommen ist das Mauerwerk des über dem Westchor liegenden Engelschors, das unter der Brandhitze so erheblich gelitten hat, daß der Stein schon bei leiser Berührung ausbricht. Die hier eingefügte Wandarkatur ist als verloren zu betrachten. Die Gewölbe der Seitenschiffe, die der Erweiterung der Kirche um 1309 angehören, sind im Nordschiff etwa zu einem Drittel zerstört, während im Südschiff der Schaden geringer ist. Die Skulpturen der um 1310 entstandenen Weltgerichtspforte auf der Südseite des Langhauses und des Marienportals (um 1320) am nördlichen Seitenschiff waren durch Vermauerung geschützt und zeigen nur ganz belanglose Verletzungen. Ihre Erhaltung ist von um so größerem Wert, als sie nicht nur lokale Bedeutung haben, sondern mit ihren stilistischen Beziehungen zu Mainz und ihren allgemeinen Verbindungen zu Bamberg und Straßburg zugleich auf Zusammenhänge hinweisen, die bis nach Amiens und Chartres verfolgt werden können. Zudem bedeuten diese Skulpturen der Sebalderkirche das wesentliche Kraftzentrum eines von Mainz ausgehenden, über Nürnberg hinausgreifenden Stilstroms. Von der künstlerisch wertvollen Ausstattung waren alle beweglichen Stücke rechtzeitig in Sicherheit gebracht worden. Vischers Sebaldusgrab steht jetzt noch unversehrt in der Ummantelung, ebenso das Sakramentshäuschen des 14. Jahrhunderts sowie das von Adam Kraft 1490/92 gearbeitete Schreyer-Landauersche Grabmal an der Außenwand des Ostchors. Die frischen, wenn auch etwas handwerklichen Passionsreliefs an den Strebepfeilern des Ostchors aus der Zeit um 1370 weisen nur geringe Beschädigungen auf.

Auch bei St. Lorenz wurde der ganze Dachstuhl vernichtet. Das Mittelschiffgewölbe hat schwer gelitten. Sonst ist der Eindruck des im Verlauf des 14. Jahrhunderts in verschiedenen Bauabschnitten hochgeführten Langhauses nicht gestört. Auch die Gewölbe der seit 1403 erweiterten Seitenschiffe sind stellenweise durchschlagen. Der 1439 begonnene, 1477 vollendete Hallenchor, dessen Gewölbekonstruktion mit dem Namen des Regensburger Dombaumeisters Konrad Roritzer verbunden ist, hat tiefergreifende Schäden als man zunächst vermuten mag. Die Gewölbe des Chorumgangs sind größtenteils heruntergestürzt. Das Mittelgewölbe des Chors ist dank der eigentümlichen Luftdruckverhältnisse bei der Detonation der in die Kirche eingedrungenen Sprengkörper stehengeblieben, muß jedoch neu versetzt werden, weil die Stützen teilweise merklich ausgewichen sind und Differenzen bis zu 18 Zentimeter eingetreten sind. Die anmutige, den Chor umlaufende Galerie, deren Maßwerk für die Hofgalerien der reichen Nürnberger Bürgerbauten häufiges Vorbild wurde, ist stellenweise ausgebrochen, auch das Stab- und Maßwerk der Fenster zeigt merkliche Lücken. Die Westfassade, die eine der edelsten Fassadenerscheinungen deutscher Gotik genannt worden ist, befindet sich in verhältnismäßig gutem Zustand. Das von einer mächtigen Rose und Giebel bekrönte und von zwei schlanken Türmen eingerahmte

große Portal liegt wie eine Stätte der Andacht zwischen den Gebäudetrümmern seiner Umgebung. Sein gegen 1360 geschaffener Skulpturenschmuck, in dem sich Herkömmliches und Zukunftsträchtiges reizvoll mischen, blieb unversehrt. Die wertvollen Skulpturen und Altäre der umfangreichen Innenausstattung wurden, soweit transportabel, rechtzeitig an sicheren Ort gebracht. Adam Kraffts Sakramentshäuschen ist jetzt noch vermauert. Die in Langhaus und Chor aufgestellten, ausdrucksvollen Figuren Christi und der Apostel, die um 1380 von einem eigenwilligen Meister geschaffen wurden, blieben bis auf eine unbeschädigt. Die Jakobskirche ist in der Mitte vollkommen aufgerissen. Im Chor, der dem endenden 14. Jahrhundert angehört, sind sämtliche Gewölbe heruntergebrochen. Das große Satteldach, das in einer für Franken charakteristischen Weise die mit niedrigeren Seitenschiffen versehene Halle des 1500 nach Westen verlängerten Langhauses deckte, ist zum großen Teil zerstört, die östlichen Stützen der südlichen Arkadenreihe sind völlig zusammengestürzt.

Auch in der Kirche des Heiliggeist-Spitals ist die gesamte südliche Arkadenreihe des Langhauses restlos vernichtet, zudem der ganze Chor. Das beste Bild von der anspruchslosen, flachgedeckten Basilika gibt noch die Nordansicht. Das bekannte Stiftergrabmal des 1356 verstorbenen Konrad Groß wurde trotz der schützenden Betonmörtelvermauerung empfindlich beschädigt, doch sind die Teile im Germanischen Museum wieder zusammengebracht. Die die Grabplatte mit der Stifterfigur umsäumenden Sitzfiguren Trauernder, Skulpturen von großer seelischer Tiefe, haben bis auf drei, die geborgen waren, Bruchschaden. Ins Germanische Museum ist auch das Grabmal des 1426 verstorbenen Herdegen Valzner verbracht worden, dessen Bildniskopf unverletzt blieb und wie vordem menschliche Größe und Wärme ausstrahlt.

Unter die schwer betroffenen Kirchen ist auch St. Katharinen einzureihen. Von Kirche und Kloster stehen wohl die Umfassungsmauern noch. Doch ist der Kirchenraum zum großen Teil vernichtet, weil sowohl die gesamte südliche Mittelschiffwand mit ihren Arkaden als auch ein großer Teil der nördlichen Mittelschiffmauer unter der Wirkung von Spreng- und Brandbomben sowie detonierender Artilleriegeschosse zusammenbrach. Die schlichte, gotische Basilika war zwar nicht von besonderem kunstgeschichtlichen Interesse, war auch schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts profaniert, begriff aber doch in sich als Meistersingerkirche ein Stück Stadt- und Kulturgeschichte, dessen äußeres Wahrzeichen man ungern entbehrt.

Man trifft in Nürnberg kein kirchliches Gebäude, das ohne jeden Schaden davongekommen wäre, auch unter den kleineren Kirchen und Kapellen nicht. Restlos dem Erdboden gleichgemacht ist die der Sebalduskirche ehemals benachbarte Moritzkapelle aus dem Jahre 1303, an die sich das berühmte Bratwurstglöcklein anlehnte. Von der Wöhrder Pfarrkirche, einem Bau aus dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts, ist die Umfassungsmauer des Chors übriggeblieben. Die noch auffindbaren Epitaphien sind bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Die kleine, aber beachtenswerte, frühgotische Klarakirche, die 1273 geweiht wurde und in ihren alten Teilen auf die Sebalder Bauhütte weist, ist ausgebrannt, St. Martha war besonders am Chor beschädigt, im ganzen aber verhältnismäßig gut durch den Bombenhagel gekommen. Hl. Kreuz, eine spätgotische Anlage, zu der der Wallfahrtsweg mit Adam Kraffts Stationen führte, ist heute eine dürftige Ruine. Die aus dem beginnenden 16. Jahrhundert stammende Holzschuherkapelle auf dem Johannisfriedhof ist ziemlich gut erhalten, ebenso die in der Spätzeit des 14. Jahrhunderts erbaute Johanniskirche, im weiträumigen Friedhof gelegen, dessen Boden schon seit dem 14. Jahrhundert bei Seuchen für Beerdigungen benutzt, doch erst seit 1518 als eigentliche Friedhofsanlage ausgestaltet wurde. Dagegen ist die 1519—21 erbaute, Hans Beheim in Auftrag gegebene, jedoch von seinem Sohn Paul ausgeführte Rochuskapelle auf dem Rochusfriedhof, die sich bei aller Schlichtheit als formedel erwies, schwer betroffen worden. Es kann hier nicht der Ort sein, auf die Gebäudeschäden des Germanischen National-Museums im einzelnen einzugehen. Nur sei erwähnt, daß die im Bereich des Museums stehende 1380 gestiftete Kartäuserkirche wohl im Schiff unversehrt blieb, dafür aber die gesamte Bedachung, das Rippengewölbe und die südliche Mauer des Chors weggerissen wurden. Auch die zugehörigen Kreuzgänge liegen teilweise in Trümmern.

Nürnberg besitzt als einzige größere Barockschöpfung im Kirchenbau die Ägidienkirche, die 1711—18 anstelle der alten Klosterkirche des 1140 gegründeten Schottenklosters errichtet wurde, nachdem ein Brand von 1696 das gesamte Kloster heimgesucht hatte. Zwar hat die Fassade mit den beiden untersetzten Spät-

barocktürmen und ihren steinernen Hauben das herkömmliche Bild bewahrt, aber vom übrigen Bau stehen im wesentlichen nur noch die Umfassungsmauern. Dasselbe Schicksal teilte die an den südlichen Querhausarm anschließende Wolfgangskapelle und die ebenfalls gotische Tetzelkapelle aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, deren Gewölbe restlos zusammengestürzt sind. Erfreulicherweise sind bei der zwischen diesen beiden Kapellen liegenden Euchariuskapelle nur geringere Schäden eingetreten. Zwar hat auch diese romanische, wohl um 1200 entstandene Kapelle den Dachstuhl verloren und einen Teil des nördlichen Gewölbes eingebüßt, aber im übigen ist dieser Rest des alten Schottenklosters, dessen baugeschichtliche Zusammenhänge auf Regensburg weisen, vor der Vernichtung verschont geblieben. Das erlebnisstarke Steinrelief mit der Kreuzigung aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, das während des Krieges in der Tetzelkapelle verblieb, ist ebenso erhalten wie das noch in der Vermauerung verborgene Landauersche Epitaph Adam Kraffts von 1501. Um endlich noch der Deutschordenskirche St. Elisabeth zu gedenken, so blieb auch dieser nach Entwurf von Franz Ignaz Neumann, dem Sohn des großen Balthasar Neumann, 1785 begonnene, aber veränderte und erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts innen ausgestattete Bau nicht unversehrt. Seine kassettierte Kuppel muß vollkommen erneuert werden.

Was die Anziehungskraft Nürnbergs von jeher ausmachte, waren nicht zuletzt seine mittelalterlichen Befestigungsanlagen und die Straßenzüge mit den öffentlichen Bauten und schmucken Bürgerhäusern. Von der Romantik und stimmungsvollen Heimlichkeit hat die Stadt sehr viel eingebüßt.

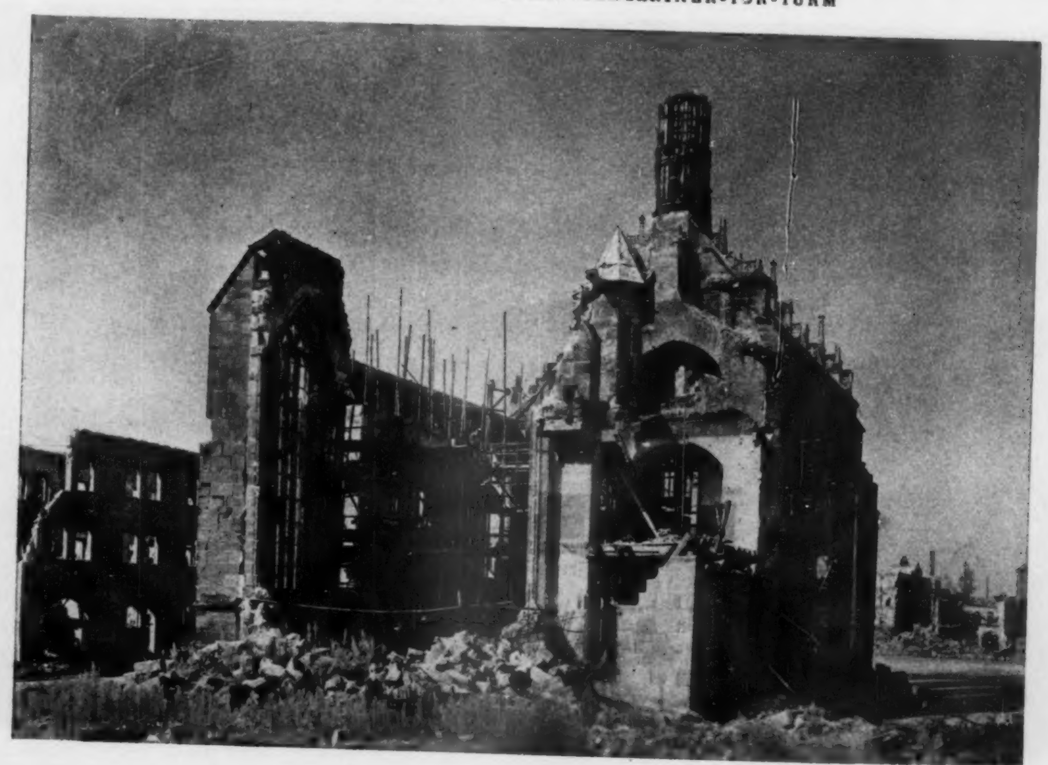
Von der ältesten, dem 11. und 12. Jahrhundert angehörenden Befestigungsanlage waren keine sichtbaren Zeugen mehr auf uns gekommen. Reste des zweiten, im Anfang des 13. Jahrhunderts begonnenen Rings sind Lauferschlagturm, Männerschuldturm, Weißer Turm, Wasserturm und Henkerssteg sowie der Tiergärtnertorturm in ihren alten Bestandteilen, sämtlich im 15. und 16. Jahrhundert in ihren oberen Teilen ausgebaut. Sie haben den Krieg überstanden, zeigen aber deutlich seine Spuren. Der dritte Ring, der Nürnbergs Ruhm ausmacht, hat seit den vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts im Verlaufe zweier Jahrhunderte seine jetzige Gestalt erhalten. Die runde Ummantelung der bekannten dicken Türme stammt erst aus der Zeit von 1556—1564. Wer auf dem Graben den äußeren Stadtring umschreitet, wird kaum eine längere Strecke finden, wo der Krieg seine Zeichen nicht hinterlassen hätte. Daß die mit Ziegeln eingedeckten Wehrgänge abgedeckt, ihr Sparrenwerk zum Teil ausgebrannt ist, kann nicht verwundern. Im Gemäuer klaffen stellenweise große Lücken. Am Frauentorturm wie auch anderwärts bemerkt man, daß im Mittelalter doch recht solid gebaut worden ist, da das Gemäuer selbst der Einwirkung der modernen Waffen standzuhalten vermochte. So sehr aber die Stadtbefestigung gelitten haben mag, sie ist wohl derjenige Baukomplex Nürnbergs, der das herkömmliche Bild am besten bewahrt hat.

Anders steht es um die alten Straßen und Plätze. Am geschlossensten vermittelt heute den Eindruck Alt-Nürnbergs noch das Viertel um die Sebalduskirche. Doch soll damit nicht gesagt sein, daß dieser Stadtteil vor schwerem Schaden verschont geblieben wäre. Ein paar Zahlen mögen das verdeutlichen. Von den vierzehn bemerkenswerten Häusern des Albrecht-Dürer-Platzes sind zwölf völlig oder fast völlig vernichtet. Ein günstiges Geschick schützte den Sebalder Pfarrhof. Von dem bekannten Chörlein mit seinen stimmungsvollen Reliefs aus der Zeit um 1370 ist nicht nur die jetzt am Pfarrhof stehende Kopie, sondern auch das im Germanischen Museum aufbewahrte Original erhalten geblieben. Daß zudem auch das an der Südostecke des Dürer-Platzes stehende große Patrizierhaus bis auf die Schäden am Dach und Giebel stehen blieb, sichert der nördlichen Umgebung der Sebalduskirche wenigstens einen Rest des alten Gepräges. Die zum Rathausplatz zählenden Gebäude auf der Nordseite von St. Sebaldus sind freilich sämtlich in Asche gesunken.

Bedrückend wirkt der Zustand des Rathauses. Die der Sebalduskirche zugekehrte frühbarocke Front Jakob Wolffs ist heute eine zerzauste und geschwärzte Kulisse vor dem völlig ausgebrannten Rathauskomplex. Der große Rathaushof, das würdige Werk eines mit den Lehren der Renaissance ernsthaft sich auseinandersetzenden Baumeisters, liegt jetzt inmitten kahler Bauskelette. Die zierliche Maßwerkbrüstung Hans Beheims in der Nordostecke des weiträumigen Hofs ist nicht mehr vorhanden. Auch die übrigen mittelalterlichen Bauteile des Rathauses sind in Mitleidenschaft gezogen worden. Von dem großen Rathaussaal des 1332 bis 1340 errichteten Südtrakts sind nur noch die Um-



ALBRECHT-DÜRER-STRASSE MIT TIERGÄRTNER-TOR-TURM



FRAUENKIRCHE



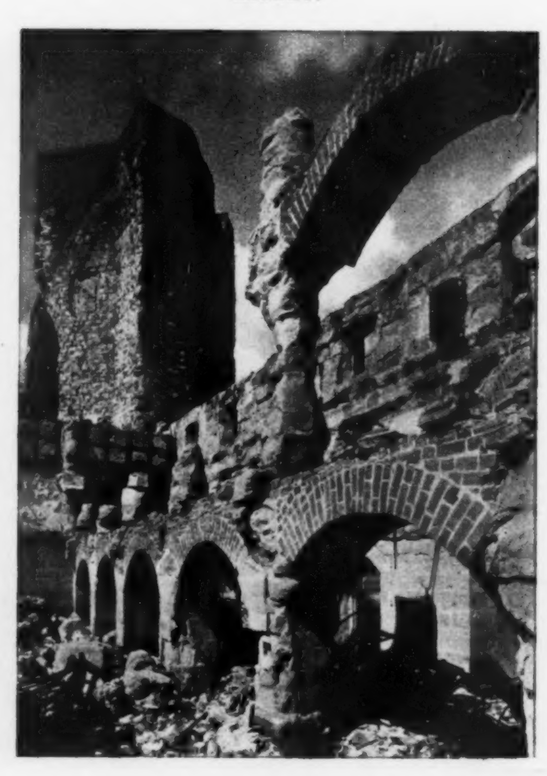
PELLERHAUS



RATHAUS



BLICK AUF DIE BURG



IN DER BURG



ST. ÄGIDIEN



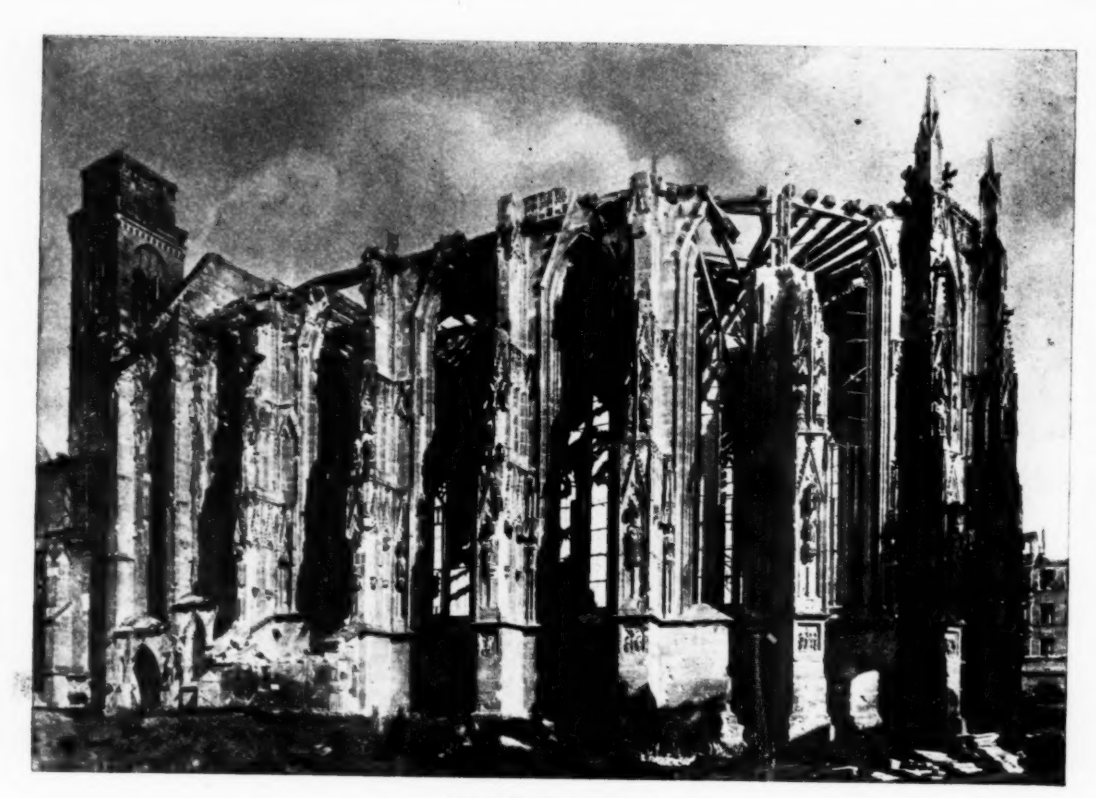
KATHARINENKIRCHE



ST. SEBALD



ST. SEBALD



ST. SEBALD, OSTCHOR



ST. JAKOB

fassungsmauern vorhanden. Die an der Ostseite des Saales angebrachten Steinreliefs mit der Darstellung Kaiser Ludwigs und der Norimberga und Brabantia, die wohl kurz nach 1340 entstanden und an das 1332 vom Kaiser an die Stadt verliehene Handelsprivileg erinnern, liegen noch unter der schützenden Vermauerung. Das alte Gesamtbild in der Rathausgasse ist einigermaßen gewahrt. Der Giebel des großen Rathaussaales steht noch. Die Fassade der anschließenden Ratsstube von 1520, mit der Hans Beheim sich als Künstlerpersönlichkeit von starker Eigenart ausweist, ist wenigstens zum Teil der Zerstörung durch den Artilleriebeschuß vom 19. und 20. April 1945 entgangen. Die originellen Brüstungen mit ihrem hinter Stabgittern verborgenen Maßwerk, in denen neuer Geist mit herkömmlichen Mitteln arbeitet, sind zum Teil erhalten. Das formschöne, dem Beheimbau zugehörige Chörlein im kleinen Rathaushof ist ohne Schaden davongekommen.

In die Straßenzüge um St. Sebald sind empfindliche Lücken gerissen. Von den zwei Dutzend beachtenswerter Privathäuser in der Rathausplatz und Burg verbindenden Burgstraße sind vier Fünftel vernichtet und enthalten meist nur noch wertlose Mauerreste. Der Gebäudekomplex des ehemaligen Predigerklosters, zuletzt als Stadtarchiv und Stadtbibliothek benutzt, ist eine ausgebrannte Ruine. Daß inmitten der Trümmer das 1591 erbaute Fembohaus noch aufrecht steht, wirkt wie ein Wunder. Freilich sind auch hier die Schäden nicht unbeachtlich. Die Erneuerung sämtlicher Dachlatten und der Ziegeleindeckung hat man bereits beendet. Die Stuckaturen des Vorsaales im ersten Obergeschoß (1734/35) sowie der Kamine und der anschließenden Zimmer sind in verhältnismäßig gutem Zustand. Die in schwerblütigem figürlichen und vegetabilischen Schmuck gehaltene Stuckdecke samt dem zugehörigen Fries im Vorsaal des zweiten Obergeschosses von Carlo Brentano (1674) ist freilich stellenweise ausgebrochen, wird aber bereits wieder hergestellt. Die Galerie in dem schmalen Hof ist verloren, nur die in die Wand greifenden Tragbalken erinnern noch an sie.

Von dem Wolgemut-Haus, das einen schönen Renaissancehof barg, sind nur wertlose Reste der Fassadenmauern des Erdgeschosses und der hinteren Hauspartie erhalten. Von dem freiherrlich Scheuerlschen Haus, das mit seiner dem Ende des 15. Jahrhunderts entstammenden Hauskapelle, dem „Schönen Stüblein" (dem sogenannten Kaiserstübchen) aus der gleichen Zeit, dem Treppenhaus sowie dem Hof aus den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts aufwarten konnte und sowohl Kaiser Maximilian I. als auch Herzog Alba zu seinen Gästen gezählt hatte, ragen nur noch Fassadenteile und Reste des Treppenhauses aus den Trümmern.

Im Füll, der als Parallelstraße zum Weinmarkt Dürerplatz und Albrecht-Dürer-Straße verbindet, ist das stattliche Haus Nr. 6 erhalten. Seine weiträumige Tenne mit Balkenwerk aus dem endenden 15. Jahrhundert und seine schöne, mit Maßwerk verzierte Treppe aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts als auch die mit Fischblasenmaßwerk verzierte Hofgalerie sind somit ein gut erhaltenes Beispiel für die Anlage und Ausstattung ehemaliger Patrizierhäuser geworden, wie sie leider in großer Menge das Opfer des Krieges wurden. Das Spätbarockhaus Nr. 14 mit seiner liebevoll behandelten Fassade ist fast restlos untergegangen, während an der vornehm gestreckten Front vom Hinterbau des Reichlinhauses (Nr. 15) aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wenigstens noch die Fassade in voller Höhe steht.

In der anschließenden Albrecht-Dürer-Straße sind ebenfalls schmerzliche Lücken gerissen worden. Es ist hier vor allem das geschlossene Straßenbild, das man vermißt. Von der um 1600 entstandenen doppelten Hofgalerie der Nr. 19 ist lediglich die eine Hälfte der Brüstung vom ersten Obergeschoß erhalten. Auch in dieser Straße ist gut die Hälfte der bemerkenswerten Privatbauten in Trümmer gegangen. Das Albrecht-Dürer-Haus, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammend, ist wenigstens in seinem Grundbestand gerettet. Da auch der obere Teil der Bergstraße weniger in Mitleidenschaft gezogen wurde, blieb das alte Bild um einen der stärksten Anziehungspunkte Alt-Nürnbergs einigermaßen gewahrt. Am Weinmarkt ist manches historisch Wertvolle zerstört, aber mehrere Barock- und Rokokochörlein an den glatten, hochstrebenden Hauswänden erfreuen als ein für die Stadt so charakteristisches Motiv jetzt noch das Auge. Ein bedauerlicher Verlust sind Sichart- und Reichlinhaus mit dem schon erwähnten Hinterhaus Füll Nr. 15. Von dem in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts erbauten und ausgestatteten Sicharthaus (Nr. 10) ist nicht viel mehr als die Umfassungsmauern übriggeblieben. Die weiträumige, von edler Formgesinnung zeugende Vorhalle ist ebenso

vernichtet wie die stimmungsvolle Stiege. Mit dem Kuppelsaal im zweiten Stock, dessen Decke mit selten gewähltem Stuckornament verziert war, ist einer der bedeutendsten Räume des Nürnberger Spätbarocks zugrunde gegangen. Der Rokokosaal im Scheidlinschen Haus mit seinem lockeren Kartuschen- und Muschelwerk stand ihm an edler Formgebung nicht nach. Der Untergang dieser Räume ist um so bedauerlicher, als das Spätbarock in Nürnberg nicht stark vertreten war. Ein schöner Hof mit maßwerkgeschmückten Galeriebrüstungen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ist obendrein als verloren zu beklagen.

In dem eben beschriebenen Viertel um die Sebalduskirche regt sich heute noch Leben. Dagegen ist der dahinter liegende Komplex zwischen Neutormauer und Albrecht-Dürer-Straße bis herab zum Maxplatz ein totes Viertel. Von dem Trödelmarkt auf der kleinen Pegnitzinsel ist nicht mehr als ein Steinhaufen zu sehen. Allein Weinstadel und Wasserturm laden noch zu einem Gang über die Maxbrücke ein.

Die Karlsstraße ist ebenso schwer betroffen wie die Winklerstraße. Von der kleinen Wage Hans Beheims in der Winklerstraße sind die Fassadenmauern des Erdgeschosses die kärglichen Reste. Am Hauptmarkt, früher das Herzstück der Stadt, steht kein einziges Haus mehr. Ein menschenleerer Platz liegt in der Einöde der umgebenden Schuttmassen. Die aufragende Westwand der Frauenkirche und der aus der Ummantelung wieder hervorgeholte Schöne Brunnen — im jetzigen Bestand allerdings im wesentlichen Kopie — sind die einzigen belebenden Elemente.

Das ganze nördlich und nordöstlich des Heilig-Geist-Spitals gelegene Viertel bis hinunter zur Laufertormauer, das mit seinen romantischen Straßen und Gäßchen einer der von den Fremden gern aufgesuchten Ortsteile war, ist zur Wüste geworden. Die Tucherstraße, der Judenhof — Nürnbergs altes Ghetto —, der bekannte Historische Hof und andere sehenswürdige Häuser und Höfe dieses Viertels sind restlos vom Boden verschwunden. Die Straßen und Gäßchen sind mit Trümmermassen ausgefüllt und in ihrem Verlauf nur noch mit Mühe festzustellen.

Auch nördlich der Theresienstraße sieht es nicht viel besser aus. In der Theresienstraße selbst reiht sich Ruine an Ruine. Befriedigt stellt man fest, daß wenigstens der schöne Hof in Nr. 7 mit seinem offenen Treppenturm, den breit gespannten Arkaden und den steinernen Maßwerkbrüstungen, wenn auch beschädigt, so doch erhalten ist. Am Ägidienplatz stehen vom alten Gymnasium, mit einer spätbarocken Fassade von vornehm zurückhaltender Gesinnung, noch die Umfassungsmauern. Besonders übel ist das zu Anfang des 17. Jahrhunderts erbaute Pellerhaus zugerichtet, einer der bedeutendsten Privatbauten Nürnbergs. Die einzigartige Fassade gegen den Ägidienplatz ist bis auf belanglose Reste vollkommen zusammengestürzt. Die eindrucksvolle Einfahrt liegt jetzt unter freiem Himmel. Der Hof mit seinen Arkaden und Steingalerien ist arg verstümmelt. Auch die dem Hof zugekehrte Hinterhausfront besteht nur noch aus Bruchstücken. Der Treppenturm, der auf höchst eigenartige Weise Formen der Renaissance und der Gotik zu einem Neuen verbindet und dessen Stiegenlauf an der Unterseite einen ganzen Teppich sorgfältig gemeißelter Ornamentik entfaltet, ist der besterhaltene Teil.

Am Tucherhaus in der Hirschelgasse prangt vor dem ausgebrannten Bau noch der einzigartige Renaissanceerker mit der Darstellung des Sündenfalles. Vereinsamt liegt der 1533/44 aufgeführte und für die Frührenaissance Nürnbergs wichtige Bau, dessen Baumeister französische Anregungen verarbeitet hat, inmitten der ausgedehnten Geröllhalden. Zunächst vergebens sucht man nach dem Hirschvogelsaal, von dem man endlich einige Reste der Umfassungsmauern entdeckt. Die Nordwand ist stehen geblieben, wehmütig betrachtet man die sauber gearbeiteten Fries- und Gesimssteine, deren Girlanden 1534 im Anschluß an oberitalienische Vorbilder in den rötlichen Sandstein gemeißelt wurden. Man verläßt bald die Stätte, von der man weiß, daß ein Peter Flötner die Innenausstattung dieses Hauses in einer Formensprache schuf, die für Deutschland Verheißung und Aufgabe zugleich bedeutete.

Der einst so stimmungsvolle Panierplatz mit seinen stolzen Patrizierhäusern, die ihre warmroten Sandsteinfassaden mit den benachbarten Fachwerkhäusern zu einem vollen Klang zusammenstimmten, ist heute wie ausgestorben. Das imposante, 1590/91 erbaute Toplerhaus, das, Renaissancemotive und spätgotische Formenreminiszenzen mischend, in origineller Weise den spitzen Winkel zwischen Oberer und Unterer Söldnersgasse füllte, ist bis auf Reste des Erdgeschoßmauerwerks zusammengestürzt. Von dem benachbarten, zwei Jahrzehnte jüngeren Sandsteinbau des Hertelshofes steht neben der für Nürnberg einmaligen

Hofeinfahrt nur noch die mit Maßwerkverzierungen geschmückte Gartenfront und ein Fragment des Treppenturms. An das Löffelholz-Heldsche Stiftungshaus erinnern nur noch geringe Reste. Der aus dem 15. Jahrhundert stammende Fachwerkbau des Gronlandschen Hauses, das die Ecke zwischen Schild- und Tetzelgasse einnahm, ist dem Erdboden gleichgemacht. Vom Speierschen Hause, in seiner ursprünglichen Anlage auf die zweite Hälfte des 15. Jahhunderts zurückgehend, künden allein noch Überbleibsel der Fassadenmauer und das mit spätgotischem Stabwerk gezierte Portal. Die übrigen Bauten des Panierplatzes sind entweder wertlose Ruinen oder Schutthaufen.

Der Stadtteil südlich der Pegnitz steht dem nördlichen im Grad der Zerstörung kaum nach. Der Abschnitt zwischen Mohrengasse und Pegnitzfluß ist völlig vernichtet und wird eingeebnet. Das 1490/91 von Hans Beheim erbaute Unschlitthaus ist erhalten. Dagegen steht von dem 1672 errichteten Waizenbräuhaus, der alten Tucherschen Brauerei, nur noch ein von Rundbogenfenstern durchbrochener Seitenteil des Gemäuers; der behäbig breite, mit Voluten geschmückte Giebel ist bis auf den letzten Stein vernichtet. Die Obere Wörthstraße erfreut noch durch eine Reihe hübscher, für Nürnberg so charakteristischer Chörlein.

Auch in der Adlerstraße hat der Krieg genug Opfer gefordert. Doch ist wenigstens streckenweise das alte Straßenbild erhalten. Hinter den Sandsteinmauern des Patrizierhauses Nr. 3 liegt noch die schlichte, aber weiträumige Diele mit dem in der Ecke emporführenden Treppenaufgang; die Hofwand des Vordergebäudes ist weggerissen, der Hof fast völlig zerstört. Mit der Erhaltung des Nachbarhauses Nr. 7 und der gegenüberliegenden Häuser, von denen eines mit einem steinernen barocken Dacherker, die anderen mit hübschen Holzchörlein aufwarten, ist der alte Rahmen gewahrt. Ein glücklicher Zufall verschonte eines der reichsten Privathäuser Nürnbergs, das mit reicher Rokokofassade ausgestattete Haus Adlerstraße Nr. 21. Die Fassade samt seinem in zartem Rokokoornament geschnitzten Holzchörlein ist vollkommen erhalten. Auch der enge Hof mit zwei Eingängen in gotischer Spitzbogenumrahmung und der dem Stein eingemeißelten Jahreszahl 1498 sowie die mit figürlichem Relief und sauber gearbeiteter Maßwerkornamentik versehene Fensterbrüstung ist gerettet. Die die Obergeschosse verkleidenden Bogenstellungen sind teilweise beschädigt, die beachtenswerten spätbarocken Stuckdecken haben durch Wassereinwirkung gelitten, können aber wieder hergerichtet werden. Schwer beschädigt ist das stattliche Haus Nr. 31. Es ist fast vollkommen ausgebrannt. Das Steinchörlein in der Hofecke ist schwer betroffen, das mit Fischblasenmaßwerk geschmückte Treppengeländer aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ist nur im Unterlauf erhalten. Große Teile des Mauerwerks müssen wegen Einsturzgefahr abgetragen werden.

Das die Ecke zwischen Karolinen- und Königsstraße füllende, 1422 auf älterem Bestand erbaute Nassauerhaus ist zwar ausgebrannt, in seinen Oberteilen, namentlich auch an den Eckerkern verletzt, im Umfassungsmauerwerk jedoch erhalten. Schutthalden säumen die Königstraße von der Lorenzkirche bis zum Hauptmarkt. Die Brunnengasse hat nahezu ihren gesamten älteren Häuserbestand verloren. Die an der Königstraße liegende, 1498—1502 von Hans Beheim als Kornhaus erbaute Mauthalle, im Untergeschoß in neuerer Zeit für Geschäftszwecke umgestaltet, erhielt mehrere schwere Bombentreffer. Das Innere ist ganz zerstört, der nach Osten gerichtete Giebel mit seiner eigentümlichen Verzierung aus Kielbogenblenden ist beschädigt, kann aber wieder hergestellt werden. Die hinter disem Bau am Kornmarkt liegenden, lang hingestreckten, in der Mitte des 15. Jahrhunderts erbauten und seit 1572 auch als Zeughaus verwendeten Hopfenhallen sind ebenfalls ausgebrannt, zum Teil auch weitgehend im Umfassungsmauerwerk zerstört. Ihr trutziger, 1588 errichteter, mit zwei Flankentürmen ausgestatteter Portalbau gegen die Pfannenschmiedsgasse ist ebenfalls erheblich beschädigt. Dasselbe gilt von dem hinter der Lorenzkirche liegenden ehemaligen Stadttheater von 1833, einem geschmackvollen, kleinen Bau aus klassizistischer Zeit. Die Peunt im städtischen Bauhof, ein 1615 von dem jüngeren Jakob Wolff erstelltes Werk von stattlicher, etwas düsterer Größe hatte nur geringfügigeren Teilschaden.

Auch die vordere, hintere und kleine Insel Schütt, umflossen von den Wassern der Pegnitz, ist voll von Trümmern. Noch einmal schauen wir zurück zur Burg, wo wir unseren Rundgang begannen. Aufrecht stehen Heidenturm und Sinwellturm als Wahrzeichen Nürnbergs, hinblickend über die zu ihren Füßen liegende heimgesuchte Stadt und fordern Zuversicht und Vertrauen auf eine Zukunft, die die Mühe eines neuen Anfangs lohnt.

Dr. Horst Sauer

PANORAMEN AUF ALTEN TAPETEN

Von A. Alexandre, Paris

Einer Industrie, die sich weniger um die künstlerische Qualität als um das finanzielle Ergebnis ihrer Produkte sorgt, ist es gelungen, Tapetenmuster hervorzubringen, die jedem einigermaßen kunstsinnigen Menschen den Aufenthalt in einem Raume unerträglich machen können. Das war nicht immer so.

Unsere Vorfahren kannten keine Wandbekleidungen aus Papier. Erst Anfang des vorigen Jahrhunderts kam die Wanddekoration in Form von Papiertapeten auf. Wahrscheinlich hatten sie die kostbaren Wandteppiche, mit denen seit dem Mittelalter Fürsten und Patrizier ihre Prunkräume zierten, zum Vorbild, denn diese Urform der Tapeten, wie sie erstmalig Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich hergestellt wurden, waren Panoramen, die durchaus dem kultivierten Geschmack der damaligen Zeit entsprachen. Der Ruf dieser neuen Kunst verbreitete sich bald, so daß sogar die junge amerikanische Republik Bestellungen mit Szenen aus dem Kolonialleben aufgab. Der Tapetendruck erreichte zwischen 1800 und 1840 in Frankreich eine hohe Blüte. Seine hohe künstlerische Qualität wurde später nie wieder erreicht, weder in Frankreich noch in anderen Ländern.

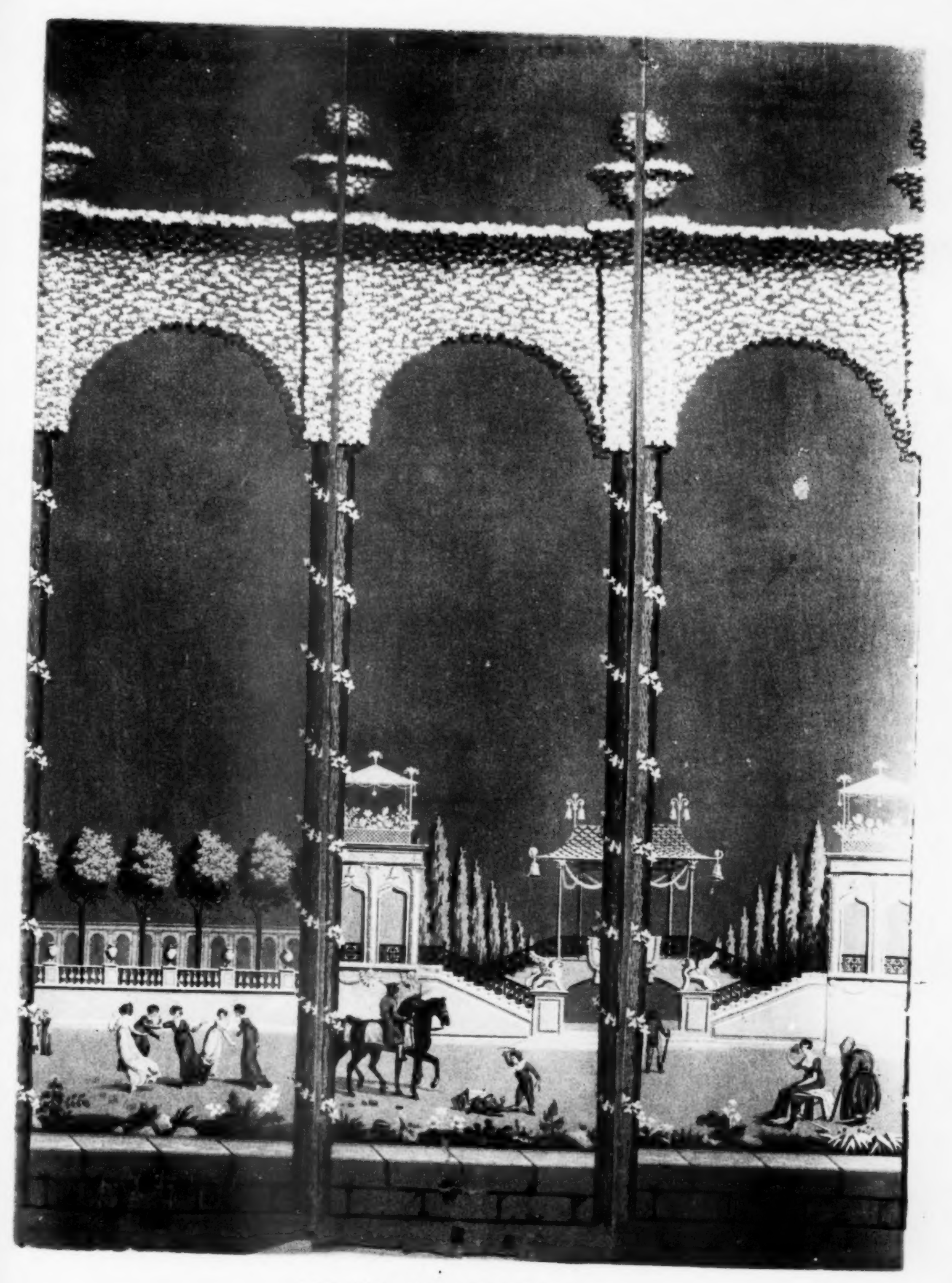
Die Motive dieser Panoramen waren sehr mannigfaltig, z. B. Landschafts- und Städtebilder wie „Les Monuments de Paris", „Paris, Londres, Rome", „Les Vues de Lyon", „Les Vues du Brésil", „Campagne Romaine", geschichtliche und aktuelle Themen wie „Les Huguenots", „La Révolution de 1830" und „Les Fêtes du Roy dans les Champs Elysées". Natürlich fehlten die Sujets aus der Mythologie und der Literatur nicht, z. B. „Renaud et Armide" und „Les Voyages de Télémaque". Selbst das Porträt kommt in einem Panorama „Les Grands Hommes", das Jefferson, Franklin, La Fayette und Washington zeigt, zu seinem Recht.

Ganz zu Anfang wurden die Tapeten gemalt, aber bald stellte man sie mittels Holzdruckstöcken durch Druck auf nebeneinandergelegten Papierbahnen her. Die Technik war die des Holzschnitts in einer oder mehreren Farben. Die Zahl der Druckstöcke für ein einziges Panorama ging oft in die Tausende. Zu den berühmtesten damals gegründeten Werkstätten gehörten Follot, Desfossé, Karth und im Elsaß Zuber. Als 1835 der mechanische Rollendruck der Tapete aufkam, wandten sich die meisten Künstler, die dem jungen Kunstzweig einen Ruf verschafft hatten, von diesem ab, da das mechanische Verfahren sie nicht befriedigte.

In einem Pariser Almanach aus dem Jahre 1912 finden wir als Meister des Tapetendrucks Jean-Baptiste Carlhian und seinen Vater François Carlhian. Ihre Nachkommen besitzen eine der bedeutendsten Sammlungen alter Panoramen. Sie veranstalteten 1936 und 1937 die ersten Ausstellungen und propagieren die Wiederbelebung des Drucks von Panoramen unter Verwendung alter, noch vorhandener Druckstöcke.

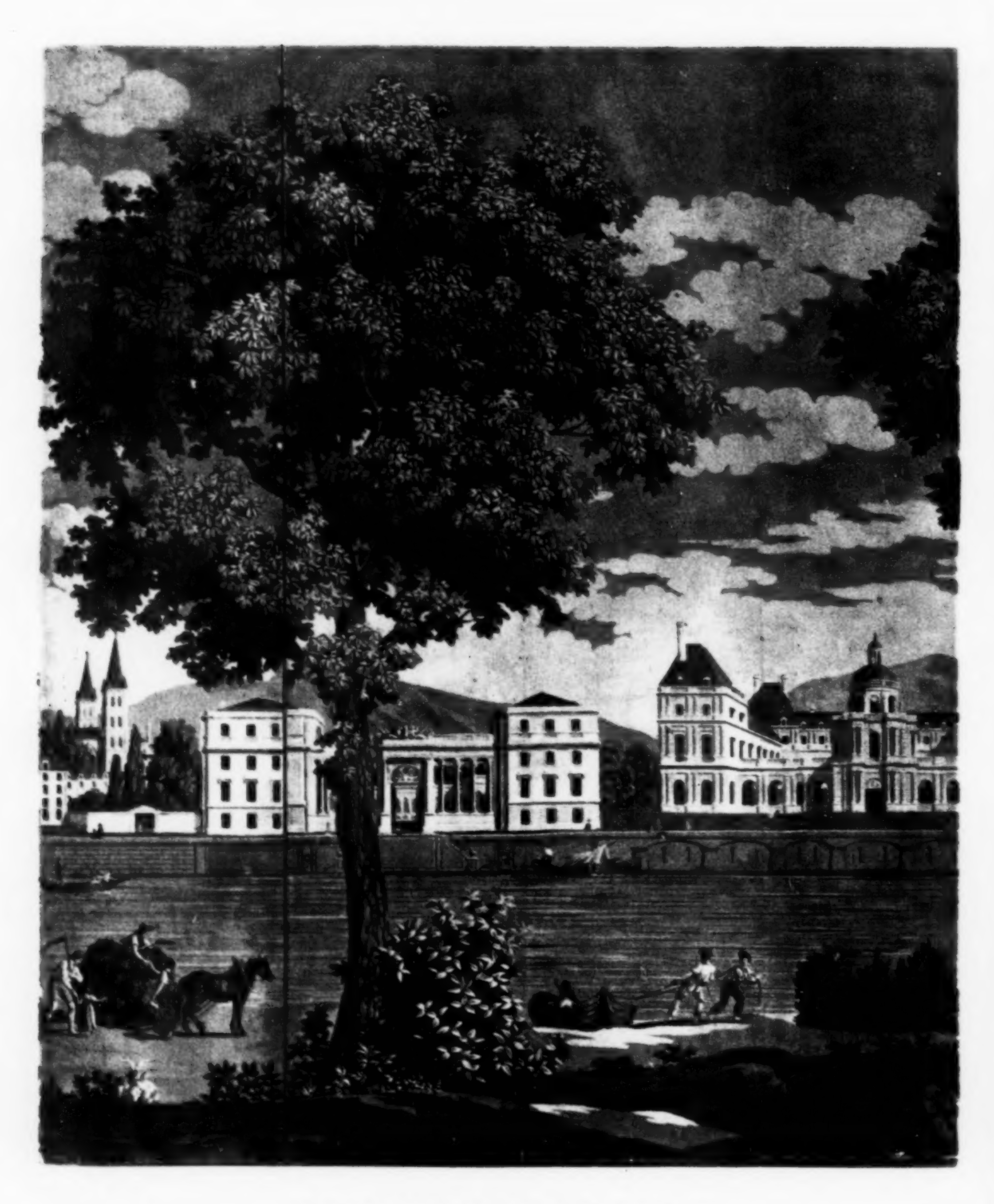
Klassische Meisterwerke des Tapetendrucks sind „Les Monuments de Paris", 1815 von Dufour unter Verwendung von Stichen von Carle Vernet und Levachez hergestellt, ferner eine Serie farbiger Medaillons mit dem gleichen Titel, 1857—58 von J. Desfossé herausgegeben. „Les Vues du Brésil", 1829 in den Werkstätten des elsässischen Meisters Zuber entstanden, stellten durch die schmelzenden Töne des Hintergrundes einen technischen Fortschritt dar, der nicht mit einem künstlerischen Rückschritt erkauft war.





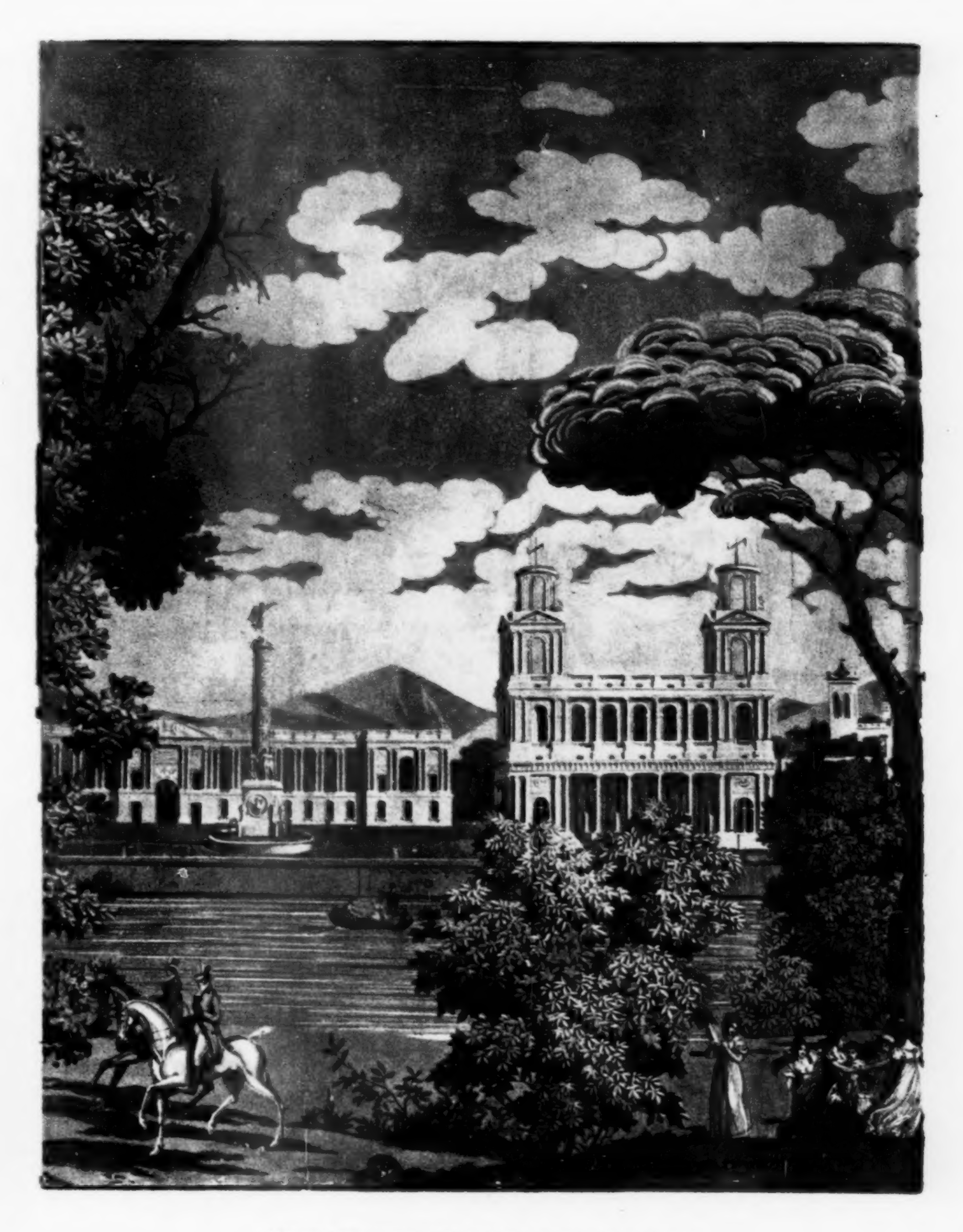
LE PALAIS ROYAL, TAPETE VON 1820

(Collection Carlhian, Paris)



LES MONUMENTS DE PARIS, TAPETE VON 1815

(Collection Carlhian, Paris)



LES MONUMENTS DE PARIS, TAPETE VON 1815

(Collection Carlhian, Paris)



RENAUD ET ARMIDE, TAPETEN-AUSSCHNITT

(Collection Carlhian, Paris)



GIORGIONE, VENUS

VERCORS, GLÜCKSELIGE RAST

In den düsteren Tagen jenes Juni 1940 bezogen wir unser letztes Standquartier am Fuße des Bergmassivs im Vercors, dessen Namen ich später annahm. Ich schloß mit dem Dorfarzt Freundschaft. Damals (während der Wochen, die dem Waffenstillstand folgten) verfiel ich einer tiefen Niedergeschlagenheit, einer Art mit Überdruß gemischter Verzweiflung. Die Zukunft schien mir schwärzer als Tinte. Der Arzt versuchte sehr freundschaftlich, meinen Kummer zu zerstreuen. Er war noch im Besitz seines Wagens und eines kleinen Benzinvorrats. Er nahm mich auf herrlichen Spazierfahrten in den Vercors mit, und die wilde Schönheit dieser mir schicksalbestimmenden Gegend half mir seltsamerweise, mich wieder des Lebens zu erfreuen. Eines Tages durchquerten wir den Wald von Lente. Der Wagen folgte lange einer steilen Straße, überragt von einer Armee Tannen, den höchsten, die ich jemals gesehen habe. Ein bißchen kahl waren sie. Im meergrünen Lichte des Unterholzes, durchschossen von wenigen Strahlen, die die Sonne durch das Gezweig sandte, glichen sie den tausend Säulen irgendeines orientalischen Tempels. Wir stiegen aus. Und, die Almen hinaufkletternd, über von Moos zernagte, steinige Abhänge gelangten wir schließlich auf eine Höhe, die von anderen himmelsnäheren Höhen umgeben war. Lange grünende Alleen schienen zu unseren Füßen zu entspringen, um breit als mächtige unbewegliche Flüsse in die Ebene hinunterzustreben. An ihren einsamen Gestaden zeigten lichte Bergzüge mit zart geschwungenen Konturen die Stufen ihrer teppichgleichen, glänzenden Wiesenhänge, so anmutig gewölbt, so samtweich, daß man sie gern streicheln

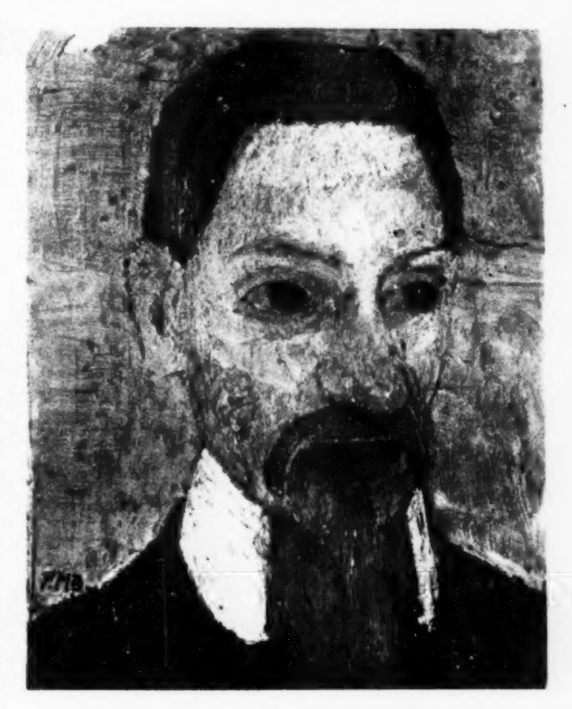
wollte, umarmen, zärtlich drücken. Es war spät, doch noch hell. Die Sonne verbarg sich hinter den höchsten Bergen. Ein durchsichtiger Schatten überzog die ganze Landschaft. Wir atmeten eine klare und frische Luft, so daß es schien, als tränken wir kristallklares Wasser. Der Abend färbte das Grün der Wiesen blau. Die Stille war tief und rein wie der Himmel, nur vom fernen und beruhigenden Geläute unsichtbarer Tiere durchzittert, die zu ihren Ställen heimkehrten. Ein wundersamer Friede erfüllte mich. Alle meine Qualen, alle Gewalttaten der Welt, all die namenlosen Greuel, von denen ich das unglückselige Europa bedroht sah, schienen mir plötzlich fern und unbedeutend. „Das wenigstens bleibt uns", dachte ich, und meine Brust war von einem sonderbaren Überschwang, von Sicherheit und Ruhe erfüllt.

Diesen unvergänglichen Augenblick unendlicher Ruhe, diese Ruhe ohnegleichen eines gequälten Herzens, habe ich so vollkommen und so rein gewiß nie wieder erlebt. Doch wenn die tiefe Sehnsucht danach in mir bleibt, so liegt vielleicht immerhin Undankbarkeit darin. Es gibt so manches Beispiel eines fast genau so kostbaren, friedlichen Rastens in meinem Leben. Ja, da ist noch etwas anderes in unserem Bereich, das unser von den Sinnlosigkeiten eines höllischen Jahrhunderts gequältes Herz in einem gleichartigen Zauber ausruhen läßt: das Bild eines weiblichen Aktes.

Weshalb nur das Bild? „Corps féminin qui tant est tendre . ." Doch vor uns liegt nicht allein ein nackter Körper: eine Seele bewohnt ihn, und wir können uns nicht des Gedankens entledigen, daß ihrem Schamgefühl Gewalt angetan worden ist. Dieser Widerstreit verwirrt uns und von Ruhe kann nicht die Rede sein. Wohl manchmal von Vergessen, einem Vergessen in Armen, die sich zärtlich schließen, einem köstlichen Vergessen in dieser Wärme, die wie eine Stätte der Zuflucht ist. Aber jene Ruhe, wie die zarte Harmonie der Berge sie mir spendete, eine Ruhe, die nicht ins Fleisch noch in die Sinne sich senkt, sondern nur ins Herz und in den Geist, erlaubt uns nur das Bild. Ich habe mich oft nach den Quellen dieses seltsamen Zaubers gefragt, ohne daß es mir wahrhaft zu antworten gelang. Vielleicht entsteht er, weil ein solches Bild in uns auch nur das Bild erweckt, das Phantom der Wirrnis, in das uns das sensible Fleisch gestürzt hätte, gelungene Täuschung, uns der Wirklichkeit zu entreißen, zu vergänglich, um uns wirklich zu beunruhigen. Das dachte ich, als ich Ingres' herrlich schöne „Badende" betrachtete, so recht geschaffen, Wonne einzuhauchen. Hat nicht die weibliche Nacktheit, auf die Leinwand, das Papier oder die Kupferplatte gebannt, Gemeinsames mit meinen Bergen: eine Zartheit der Linien, Leben geschwellt, doch ohne zu leben, eine Zartheit, in die sich eine vorübergehende Schwingung einzeichnet und in ewigen Frohsinn verwandelt. Das dachte ich vor der schönen „Liegenden" Giorgiones, deren Schulter, Busen und Hüfte aus den Hügeln geboren zu sein scheinen, die hinter ihr gleich einem Reflex dieses schönen Körpers hingelagert sind. Doch gefährlich ist es, die Gründe zu suchen. Hüten wir uns, die Gründe zu finden und das Vergnügen einzubüßen. In unserer qualvollen Epoche haben wir kein größeres Gut, als dieses glückselige Rasten, das uns aufatmen läßt wie den verirrten Wanderer auf einem Moosteppich inmitten des feindlichen Waldes.



RAINER MARIA RILKE UND DIE WORPSWEDER



PAULA MODERSOHN-BECKER, R. M. RILKE

Es ist nicht einfach, die Gestalt eines Dichters vom Range Rilkes in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst ursprünglich und unvoreingenommen zu sehen (und viele werden behaupten, daß es nicht einmal erstrebenswert sei). Denn bei den Dichtern wird das Empfinden für die andersartige Kunst fast immer von literarischen Voraussetzungen belastet, ja, diese Belastung ist nahezu notwendig, da der wahre Künstler von der Eigenart seiner eigenen Kunst und ihren Darstellungsformen völlig durchtränkt wird. Andererseits sucht der bildende Künstler im Dichter zu leicht den Interpreten seiner Werke, dessen sie nicht bedürfen sollten. Trotz dieser Einschränkungen wird es immer reizvoll sein, den Beziehungen zwischen beiden Künsten nachzugehen; denn diese Beziehungen pflegen sich im Persönlichen anzubahnen und dort ihre Voraussetzungen zu haben. Auf diese Weise ergeben sich häufig aufleuchtende Berührungspunkte, die das Besondere beider Seiten erhellen, ohne daß es beabsichtigt worden wäre.

Bei Rainer Maria Rilke darf zudem die gewiß um so bedeutungsvollere Einschränkung einer großen Aufgeschlossenheit für die bildende Kunst gemacht werden, da wir zum Beispiel wissen, wie lieb ihm während des ersten Weltkrieges in seiner Münchener Wohnung das Bild der Seiltänzer von Picasso wurde, das dann an der Entstehung der Elegien in nicht unwesentlichen Maße mitbeteiligt war. (Neuerdings hat Dieter Bassermann [„Der späte Rilke", Leibniz Verlag, München 1947] auf Grund eines Briefes von 1907 nachgewiesen, daß die berühmte Seiltänzer-Vision in erster Linie auf eine bestimmte Pariser Truppe dieser Zeit zurückgeht. Anm. d. R.) Gerade die Tatsache, daß es sich um ein durchaus modernes, noch von keiner literarischen Mode erfaßtes Werk handelt, machen Rilkes (ausführlich von Katharina Kippenberg beschriebenen) Beziehungen zu ihm besonders eindrucksvoll. Aber diese Feststellung vermindert doch nicht die Wahrheit, daß die bildende Kunst seinem Leben nicht unmittelbar notwendig war — wenn sie auch einen größeren Raum darin einnimmt als die Musik. Von dem erwähnten Bilde Picassos abgesehen, wurden bei Rilke Auseinandersetzungen mit der bildenden Kunst stets durch persönliche Begegnungen angeregt: so verhielt es sich mit Worpswede, mit dem Rodin-Erlebnis und auch mit der Einführung, die er den Zeichnungen eines begabten Knaben mitgab. Von Rilkes Begegnungen mit den Worpswedern soll hier berichtet werden.

1898 lernte der zweiundzwanzigjährige junge Dichter in Florenz den Maler Heinrich Vogeler kennen und war zum Weihnachtsfeste des gleichen Jahres Vogelers Gast in dessen Worpsweder Besitzung, dem Barkenhoff. Die erste Bekanntschaft mit der abgelegenen Landschaft dauerte freilich nur einen Tag, und erst 1900 kehrte Rilke für länger nach dort wieder zurück. Dazwischen lag das Rußlanderlebnis, das für Rilke so sehr bedeutsam wurde. Aufgeschlossen und in großer



OTTO MODERSOHN

Schaffenszuversicht gab er sich den neuen Eindrücken hin, für deren Bewältigung in seiner empfindlichen geistigen Konstitution ein besonders glücklicher Zeitpunkt eingetreten war. Bald schon fühlte er sich bei den Worpswedern heimisch und geborgen. Diese verlebten mit ihm die schönsten, ungetrübten Stunden ihrer Gemeinsamkeit, zu der sie nachher in gleicher Harmonie nie mehr vereint werden sollten.

Die Maler des Kreises: Mackensen, Modersohn, am Ende, Overbeck und Vogeler freuten sich an ihrem jungen Ruhm, den sie für das abgelegene Moordorf in harter Arbeit errungen hatten. 1895 war ihnen in der unvergeßlichen Ausstellung des Glaspalastes ein plötzlicher, unerwarteter, aber verdienter Erfolg geworden, und seitdem kannte man in der Kunstwelt Worpswede und die Worpsweder. (Eine Kritik hatte geschrieben: „Kommen da ein paar junge Leute daher, deren Namen niemand kennt, aus einem Ort, dessen Namen niemand kennt, und man gibt ihnen nicht nur einen der besten Säle, sondern der eine erhält die große goldene Medaille und dem andern kauft die Neue Pinakothek ein Bild ab. Niemals ist eine Wahrheit so unwahrscheinlich gewesen.") Nun konnte man sich mit gelassenem Ansatz den neuen Aufgaben hingeben. Der Kreis der Malerfreunde wurde ergänzt durch die Bildhauerin Clara Westhoff und die Malerin Paula Becker, durch deren Schwester Milli, einer guten Sängerin, und endlich durch Modersohns Freund Carl Hauptmann und Vogelers Gast: den jungen Rilke.

An den Sonntagen fand man sich zu stilvollen Feiern in Vogelers Musiksaal, und eine lebhafte, offene Aussprache bereicherte die Runde. Es ist äußerst reizvoll, die Wirkungen dieser Abende in den Literatur- und Kunstgeschichten nachzulesen; beide nehmen in ständig zunehmendem Maße an ihnen teil.

Durch seine Malerfreunde lernte Rilke die eigenartige Landschaft kennen. Es ist bemerkenswert, daß es der Vermittlung der Maler bedurfte, um ihn mit den Worpsweder Eigentümlichkeiten vertraut zu machen. In seinen Briefen finden sich fortan Schilderungen der Moore, Wiesen, der Birken, der Heide und vor allem des merkwürdigen Himmels. Und auch der zweite



FRITZ OVERBECK

Teil des Stunden-Buches zeigt Einflüsse seiner Umgebung, wenn er zum Beispiel beginnt: „Dich wundert nicht des Sturmes Wucht / Du hast ihn wachsen sehn; / die Bäume flüchten. Ihre Flucht / schafft schreitende Alleen . . ."
Inzwischen hatte Rilke den Winter über in Schmargendorf verbracht und war im März 1901 zurückgekehrt. Er heiratete die Bildhauerin Clara Westhoff und gründete in Westerwede bei Worpswede einen eigenen Hausstand.
Trotz aller Stunden des gemeinsamen Erlebens und Austausches in dem Worpsweder Künstlerkreis ist es nicht zu leugnen, daß Rilke zutiefst ein Fremdling in dieser Landschaft blieb. Gerade sein Bemühen, ihr ganz gerecht zu werden, wie es zum Beispiel auch die Worpswede-Monographie ausweist, die er jetzt für den Verlag Velhagen und Klasing schrieb, zeigt es immer wieder. Dieser Auftrag ist so recht ein Beispiel seiner inneren Unsicherheit gegenüber den Mächten der Landschaft, und obwohl die Monographie viele Schönheiten und gültige Erkenntnisse birgt, hat sie der Dichter seinem Werk später nie ganz zugehörig rechnen wollen. Weil im Letzten das Land der Moore seiner Veranlagung doch nicht ganz entsprach, darum hat er das künstlerische Maß der Monographie fortan unterschätzt. „Gestehen wir es nur", so heißt es in der Einleitung des Werkes, „die Landschaft ist ein Fremdes für uns, und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen".
Von Mackensen besitzen wir in den „Stimmen der Freunde" einen bewegenden Bericht, wie Rilke auch von den Menschen hier als ein Fremdling empfunden wurde.
So ist seine baldige Trennung von Worpswede — die fast einer Flucht gleichkam — wohl nicht nur aus persönlichen Gründen geschehen, zumindest war die innere Fremdheit daran mitbeteiligt. Was ihm Worpswede geben konnte, hatte er genommen und verarbeitet. Nun rief ihn ein neuer Lebensabschnitt: Paris und Rodin. Beide Namen umfassen eine Ganzheit, die er in seiner Kunst ohne Rest umzusetzen vermochte.

Im Jahre 1903 ist er noch einmal nach Worpswede und Oberneuland zurückgekehrt, von dem Land und seinen Menschen hatte er sich jedoch schon innerlich gelöst. Er hat Worpswede nie wieder gesehen, und nach und nach verlieren sich in seinen Briefen die Eindrücke der Landschaft gänzlich.

Es bleiben noch zwei Fragen zu stellen. Was bedeuteten die Worpsweder Künstler für Rilke und sein Werk und was bedeutete umgekehrt Rilke für den Worpsweder Kreis?

Es sind vor allem die Frauen: Clara Westhoff und Paula Modersohn-Becker, die Rilke nachdrücklich beschäftigt haben. Das bildhauerische Werk seiner Frau ist sehr selbständig und wohl von ihrem Mann unbeeinflußt geblieben: für ihre reifste und schönste Arbeit halten wir jedoch immer noch die Büste ihres jungen Gatten, die sie kurz nach der Verheiratung schuf. Rilke nahm am Leben und Werk seiner Frau bis zu seinem Tode Anteil, und aus manchen Briefen erfahren wir kluge Beobachtungen über Clara Rilke-Westhoffs künstlerische Eigenart. In seinem eigenen Werk hat die Bildhauerin freilich keine sichtbaren Spuren hinterlassen. Anders Paula Modersohn-Becker, über deren tragisches Ende er sich in einem seiner tiefsten Gedichte ausspricht: dem Requiem für eine Freundin. Dem Inhalt dieses Requiems ist zu entnehmen, daß Rilke um die Besonderheit ihrer Kunst wußte, wenn er auch mehr eine menschliche als eine künstlerische Würdigung gibt. Jedenfalls hat er die „blonde Malerin" vor allem als Mensch geschätzt, ihre großartige Stellung in der modernen Kunst hat er noch nicht erahnt. Otto Modersohn hat mir berichtet, wie seine zweite Gattin ständig unter diesem Zwiespalt — daß ihre Freunde sie nur als Mensch und Frau schätzten — gelitten habe. Auch Rilke habe keine Ausnahme gemacht und ihr Atelier kaum betreten. Leider sind noch nicht alle Briefe, die Rilke mit der Malerin wechselte, veröffentlicht worden. In Paula Modersohn-Beckers Tagebuch findet sich manches gütige und auch kritische Wort über Rilke, und wir besitzen ein Ölbild von ihrer Hand, das den Dichter zeigt. Ihr früher Tod hinderte eine mögliche spätere engere Berührung nun auch im Künstlerischen zwischen den beiden so sehr andersartigen Künstlerpersönlichkeiten, die sich doch in manchem ergänzten. Rilkes Beziehungen zu den männlichen Künstlern des Worpsweder Kreises blieben Episoden. Am Ende und Overbeck starben früh. An Modersohns Kunst schätzte Rilke vor allem seine kleinen abendlichen Skizzen; an dem Menschen die feine, sympathische Art und sein bewundernswertes — und jedem, der Modersohn einmal hat erzählen hören, unvergeßliches — Erzähltalent. Nach dem Tode seiner zweiten Frau zog Modersohn aus Worpswede fort nach Fischerhude. Seine Beziehungen zu den übrigen Worpswedern brachen ab, auch seine Beziehungen zu Rilke. Seine Kunst entwickelte sich selbständig und stetig zu dem überraschenden, wundersamen Fischerhüder Alterswerk. Vogeler, der Rilkes Bekanntschaft mit Worpswede vermittelt hatte, entfremdete sich dem Dichter am ersten und sichtbarsten. Rilke hatte ihm ursprünglich das Marienleben gewidmet, aber schon die Zeichnungen, die Vogeler dafür schuf, schienen ihm so wenig dem Geist der Verse zu entsprechen, daß es der ganzen Behutsamkeit seines Verlegers Kippenberg bedurfte, um Vogeler nicht zu verstimmen. Vielleicht ahnte Rilke etwas von dem unausgeglichenen Naturell Vogelers, dessen frühere aristokratische Lebenshaltung hernach in eine kommunistische Parodie umschlug. Rilke lagen derart umstürzlerische Menschen nicht. Vogelers Kunst ist zudem anzumerken, daß ihr nicht alle Inbrunst des Herzens geschenkt wurde. Sie ist niemals über das Dekorative hinausgekommen. Rilke hatte sich gerade von Vogelers kunstgewerblichen Arbeiten anfänglich angesprochen gefühlt. Dort schien ihm Vogeler wohl am wahrsten und eigensten zu sein. Was der Künstler hernach in Moskau schuf, entzieht sich freilich unserer Kenntnis. Modersohn berichtete mir, er habe Vogeler zuletzt 1934 in Berlin getroffen. Damals habe Vogeler letztmalig für wenige Tage in Deutschland geweilt und von russischen Staatsaufträgen gesprochen. Mackensen blieb als einziger in Worpswede, er ist auch — neben Frau Rilke-Westhoff — der einzige, der aus dem Worpsweder Kreis der Rilke-Zeit noch lebt. Soviel wir wissen, hat seine Kunst keine neue Entwicklung mehr gezeitigt; auch seine Beziehungen zu dem Dichter blieben für beide Teile Episode.

Aber doch darf nicht das noch immer bewunderte Werk Rilkes vergessen werden, dessen eine Wurzel von den Worpsweder Malerfreunden gespeist wurde: das Buch der Bilder. Er hatte bei ihnen eine Art des Schauens gelernt, die er nun wandelte zu den Eigentümlichkeiten seiner eignen Kunst. Die aber wird noch vielen nachwachsenden Generationen immer erneut zum Gleichnis werden.

Erwin Sylvanus



CARLO MENSE, SOMMERLANDSCHAFT



ERWIN SPULER, DIE KRITIKER

INVENTUR DER ZERSTÖRUNG

I. ENGLAND – HOLLAND – BELGIEN – FRANKREICH

„Mögen lieber alle Kunstwerke zugrunde gehen, als ein einziger deutscher Soldat!" Dieser hypernationalistische Ausspruch fiel im Jahre 1914, als die Beschießung der Kathedrale von Reims die Empörung der ganzen nichtdeutschen Welt erregte. Damals schrieb Romain Rolland: „Ein Werk wie Reims ist viel mehr wie ein Leben: es ist ein Volk, es ist seine Jahrhunderte, die gleich einer Sinfonie in steinerner Orgel erdröhnen; sie ist sein Erinnern an Freude, Ruhm und Leid, sein Sinnen, seine Ironie, seine Träume; sie ist der Baum der Rasse, dessen Wurzeln ins Tiefste seines Erdreiches tauchen, indes der Stamm in göttlichem Auftrieb seine Arme gen Himmel reckt. Sie ist noch viel mehr: ihre Schönheit, die hinausragt über das Ringen der Nationen, ist die harmonische Antwort, die das Menschengeschlecht für das Rätsel der Welt gefunden hat — dieses Licht des Geistes ist den Seelen nötiger als das der Sonne. Wer dieses Werk tötet, mordet mehr als einen Menschen, er mordet die reinste Seele einer Rasse. Sein Verbrechen ist unsühnbar, und Dante hätte es durch eine ewig erneuerte Agonie des schuldigen Volkes bestraft . . ."
Im zweiten Weltkrieg war die Zerstörungsgewalt der Technik weitaus entwickelter und im gleichen Maße das kulturelle Gewissen der Menschheit abgestumpfter. Und so geschah das Furchtbare, Nichtwiedergutzumachende . . .

*

Eine vorläufige, nur die Bauwerke umfassende Übersicht über die Verluste, die Europas Kunsterbe erlitten hat, gibt das in Amerika von Kurt Wolff verlegte Buch „Lost treasures of Europa. A pictural record" (Pantheon Books, New York), herausgegeben von Henry La Farge, eingeleitet von dem Direktor der Unterkommission für Denkmäler, Künste und Achive in Italien und Österreich Ernest L. Dewald. Das Werk mit seinen 427 Bildern kann weder auf Vollständigkeit noch auf unbedingte Zuverlässigkeit seiner kunstgeschichtlichen Angaben Anspruch erheben. Nicht erwähnt sind, wie Douglas Cooper in einer Kritik des Buches („The Listener", August 1947) rügt, z. B. die auf Malta zerstörten Gebäude, der völlig vernichtete herzogliche Palast in Jülich, die Stiftskirche in Cleve, die römische Brücke in Vaison-la Romaine, S. Francesco in Mantua, das Petrarca-Haus in Arezzo oder das Holland-Haus in London. Über die Zerstörungen in London berichtet, wie Douglas Cooper in seiner Besprechung erwähnt, das Buch von William Kent „The lost Treasures of London", Phoenix House; nach dieser Quelle sind z. B. in der City 19 Kirchen, darunter 16 von Wren, zerstört worden. Andere Städte Englands wurden schlimmer als London getroffen: Exeter's berühmte Kathedrale ist schwer beschädigt, in Canterbury wurden die Klosterbauten vernichtet, in Plymouth brannte die Andreas-Kirche (frühes 15. Jahrhundert) aus. Arg gelitten hat das architektonisch reizvolle Bath; auch Bristol hat größere Schäden zu beklagen, und die Stadt Coventry ist ja ein Begriff geworden.
In Holland wurde während der Invasion durch einen unverzeihlichen Bombenangriff Rotterdams Altstadt fast dem Erdboden gleichgemacht — der Referent erinnert sich noch seines Entsetzens, als er diesen „Erfolg" der deutschen Flugwaffe in einer Nazi-Wochenschau 1940 zu sehen bekam. Durch die Endkämpfe um Holland entstanden schwere Schäden in Middelburg (Prämonstratenser-Kloster), Arnheim und Nijmwegen.

Auch der Blitzkrieg in Belgien hat unter den Baudenkmälern des Landes arge Verwüstungen angerichtet. In dem völlig zerschossenen Tournai gingen wertvolle kirchliche und profane Bauten aus romanischer Zeit zugrunde, und nur die „ausgesparte" Kathedrale ragt noch über dem Trümmerfeld der Stadt empor. In Louvain (Löwen) wurde die Bibliothek zum zweitenmal zerstört und das herrliche Chorgestühl der St. Gertrude - Kirche (von Mathieu de Weyer) fast vernichtet. Auch die Gertruden-Kirche zu Nivelles, die schönste romanische Kirche in Brabant, hat unter dem Bombardement im Mai 1940 schwer gelitten.
Während die amerikanische Publikation von England 29, von Holland 22, von Belgien 14 zerstörte Bauwerke abbildet, veröffentlicht sie von Frankreich 75, von Italien 107, von Deutschland 125.

Eindrucksvolle Fotos von zerstörten Baudenkmälern enthält das Sonderheft „L'art et la guerre" der Zeitschrift „Formes et Couleurs", 1946/3. Welche Verluste hat Rouen zu beklagen: das ganze malerische Gewirr alter Fachwerkhäuser zu Füßen der Kathedrale ist verschwunden, an das berühmte Hotel Bourgtheroulde erinnern nur mehr traurige Überreste, die Kirche Saint Vincent ist „skelettiert", der Baukörper hinter der schönen Fassade des Palais de Justice zusammengestürzt usw. In Saint Lô wurden die ehrwürdigen alten Häuser im Umkreis der Kathedrale vernichtet, in Falaise die frühgotische Kathedrale arg beschädigt. Hoch war der Preis, den Caën für Frankreichs Befreiung bezahlen mußte: am 8. Juli 1944 traf eine schwere Schiffsgranate die Kathedrale von Saint Pierre und köpfte die edle Turmspitze; kaum zu erkennen sind mehr das prächtige Hotel de la Monnaie und das im Renaissancestil erbaute Hotel d' Escoville; von der Kirche Saint Gilles, in der romanische, gotische und spätgotische Stilelemente zu wundervoller Einheit verschmolzen, sind nur mehr Trümmer übrig. Und Saint Malô, la ville assassinée! Eine Woche lang, im August 1944, stürzte ein Hagel von Feuer und Eisen auf das unvergeßlich pittoreske „Korsarennest" nieder! — Auf die Kriegshandlungen im Juni 1940 gehen die Verwüstungen in Orleans zurück. Zehn Fliegerangriffe innerhalb von vierzig Stunden hatten in der von ihren Bewohnern verlassenen Stadt zahlreiche Brände entfacht, deren die Feuerwehr nicht Herr wurde. Das Stadtzentrum ist zerstört, die drei Museen sind nicht mehr: das Museum für Malerei (mit Werken von Bailly, Teniers, Greuze, Reynolds usw.), das historische Museum (im sog. Maison de Diane de Poitiers, 16. Jahrhundert) und das Museum der Jeanne d'Arc, in einem Gebäude des 16. Jahrhunderts untergebracht. Weitere Schäden betrafen: die Kirche St. Paul mit ihren schönen alten Glasfenstern, die Chapelle des minimes, die als Departement-Archiv benutzt worden war, das Hotel de L'ancienne chancellerie aus dem 18. Jahrhundert, das Haus des Jacques Boucher, wo Jeanne d'Arc genächtigt hatte. Zu Dreiviertel wurde die Rue Royale, deren reizvolle Physiognomie auf das 18. Jahrhundert zurückging, vom Feuer verzehrt.

(Ein weiterer Bericht über Italien und Deutschland folgt.)

AUSSTELLUNGEN

Malerei des 18. Jahrhunderts

ist der Titel der sechsten Ausstellung des Central Collecting Points im Landesmuseum in Wiesbaden. Hatte sich die Sommerausstellung nur auf ein Land, auf das Deutschland des 19. Jahrhunderts beschränkt, so sind jetzt sämtliche Länder Europas mit ihren Hauptmeistern vertreten. Und trotzdem trägt die gegenwärtige Ausstellung einen einheitlichen Charakter, weil das 18. Jahrhundert eine in sich geschlossene Welt repräsentiert, die mit der französischen Revolution zu Ende geht, während im 19. Jahrhundert eine Reihe eigenwilliger Künstlerpersönlichkeiten und Richtungen auftreten.

Im Mittelpunkt der Wiesbadener Ausstellung steht Watteau. Das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint bezaubert immer wieder durch den Glanz seiner Farben und die Anmut seiner Formen. Wie im Reigen scheinen sich die Gestalten auf einer imaginären Bühne zu bewegen. Dieses Tänzerische und Spielerische kommt auch bei allen anderen Bildern Watteaus zum Ausdruck. Die „Einschiffung zur Liebesinsel", die ihm den Titel eines Meisters der galanten Feste eingetragen hat, scheint ein einziges klingendes Märchen zu sein. Das Mädchen auf der Schaukel schwebt durch die Luft wie eine Lichtgestalt. Watteau trägt niederländisches Erbe in sich. Seine Hirten stehen Shakespeares Rüpeln näher als den verkleideten Höflingen der Hirtenspiele.

Chardin, der Franzose, und Canaletto, der Venezianer, gehören ganz dem weichen Rokokoimpressionismus an, dem die Wiedergabe der sichtbaren Außenwelt höchstes Ziel war. Batoni, Ricci und auch der Franzose de Troy dagegen leben noch ganz in der humanistischen Renaissancewelt, in der der Mensch in seiner Idealgestalt als Gott die höchste Bedeutung hat. Darum die vielen mythologischen Darstellungen, die, wenn sie auch spielerisch werden wie bei Boucher und Nattier, doch letzten Endes noch an die antiken Göttergestalten erinnern.

Antoine Pesne, der preußische Hofmaler, ist mit sieben Bildern vertreten, die gut die europäische Einheit der höfischen Kultur dieser Zeit verdeutlichen.

Reynolds, Gainsborough und Lawrence zeigen die dem Engländer eigene kluge Charakterisierung, die nicht frei ist von versteckter Sentimentalität.

Goya weist mit seiner Farbskizze der Sitzung der Philippinenkompagnie schon ganz auf die Problematik des folgenden Jahrhunderts.

Einige Dutzend Handzeichnungen und zwei Serien von Wandteppichen von Boucher und Coypel vervollständigen das glänzende Bild des 18. Jahrhunderts.

Bei der Fülle des Gebotenen sieht man gern über manche Mängel, die durch technische Schwierigkeiten entstanden sind, hinweg. *Cl. Weiler*

Ausstellung Hermann Blumenthal

Am 19. Oktober wurde in Berlin eine Ausstellung des Werkes von Hermann Blumenthal eröffnet. Dieser Bildhauer, der 1942 als Sechsunddreißigjähriger in Rußland fiel, gehörte zu den stärksten Begabungen. Mitten aus einem reichen Schaffen gerissen, hinterließ er ein Werk, das ein „vollendeter Torso" blieb. Geprägt von einem absoluten Können, geboren aus einem tiefen Gereiftsein, trug es in sich die Möglichkeit einer Steigerung, in der der Künstler die letzte Gültigkeit gefunden hätte.

Blumenthals langjähriger Freund Christian-Adolf Isermeyer hat für diese Ausstellung eine Würdigung des Bildhauers geschrieben, die das schönste Denkmal für den Geschiedenen ist. In dieser abgerundeten und durchgefeilten Arbeit wird dem Vorgang des künstlerischen Gestaltens mit verfeinerter Kenntnis und liebevoller Zuneigung nachgegangen.

Das Buch mit 12 Seiten Text und 32 Abbildungen verlegte der Gebr. Mann Verlag, Berlin in schöner Ausstattung. Der Autor ist beschäftigt mit einer umfangreichen Veröffentlichung über den Bildhauer, der auch ein Werkverzeichnis beigefügt werden soll. *Heinz Vahlbruch*

DIE TOTEN

Th. Th. Heine ist am 26. Januar 1948 in Stockholm gestorben. Seines 80. Geburtstages (am 28. Februar vergangenen Jahres) wurde im Heft 8/9 des „Kunstwerk" gedacht.

Der Maler *Klaus Richter* starb anfangs Januar wenige Wochen vor seinem 61. Geburtstage, Er studierte bei Lovis Corinth und wurde bereits mit 24 Jahren Mitglied der Berliner Secession. An der Charlottenburger Kunstgewerbeschule und an der Königsberger Kunstakademie war er als Lehrer tätig gewesen.

Ernst Herzfeld, der hervorragende orientalische Archäologe, ist im Februar dieses Jahres in Basel gestorben, 68 Jahre alt. Er hat mit F. Sarre (Berlin) das mesopotamische Zweiströmeland erforscht, und besonders durch die Ausgrabung von Samarra, einer im 9. Jahrhundert gegründeten, aber nach wenigen Jahrzehnten wieder verlassenen Riesenstadt am Tigris, unsere Kenntnisse der frühislamitischen Kunst bedeutend erweitert. Dazu kamen seine iranischen Forschungen. Zusammen mit F. Sarre veröffentlichte er das Werk: „Iranische Felsreliefs" Mit Hilfe des Oriental Institute in Chicago konnte er große Ausgrabungen in Persepolis durchführen. Sein letztes Werk trägt den Titel: „Zoroaster and his world." Eine Zeitlang war er Ordinarius für historische Geographie an der Universität Berlin gewesen, später Professor am Institute of advanced studies der Universität Princeton (USA).

Kurt Schwitters, der Erfinder der „Merzkunst", einer dadaistischen Spielart, ist am 8. Januar in England gestorben. Kenner der künstlerischen und literarischen Vorgänge in der Inflationszeit erinnern sich auch seiner „Anna Blume" Gedichte.

Der Maler Fidus, recte Hugo Hoeppener, aus der Schule K. W. Dieffenbachs, durch seine stilisierten Zeichnungen im Jugendstil vor dem ersten Weltkrieg bekannt geworden, starb als Achtzigjähriger in einem Berliner Krankenhaus. Er hatte auf die deutsche Jugendbewegung nachhaltig gewirkt.

Der badische Landschaftsmaler Arthur Grimm starb bald nach Vollendung seines 65. Lebensjahres in seiner Odenwalder Heimat Mudau bei Buchen.

PERSONALIA

Dr. Karl Lohmeyer, der ehemalige Direktor des kurpfälzischen Museums in Heidelberg, feierte am 21. Januar d. J. in Bad Kissingen seinen 70. Geburtstag. Einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der romantischen Malerei in Deutschland stellt sein Werk „Heidelberger Maler der Romantik" (Heidelberg 1935, Carl Winters Universitätsbuchhandlung) dar.

Der Maler und Graphiker Moritz Melzer, aus Böhmen gebürtig, seit 1908 in Berlin lebend, feierte im Januar dieses Jahres seinen 70. Geburtstag. 1913 hatte er den Villa-

Romana-Preis erhalten. 25 Jahre wirkte er an der Reimann-Schule in Berlin. Unter Hitler galt er als „Entarteter".

Der Stuttgarter Kunstgelehrte Prof. Dr. Hans Hildebrandt feierte am 29. Januar seinen 70. Geburtstag. Seine Untersuchungen über die Wandmalerei, seine Ausführungen über den Anteil der Frau in der bildenden Kunst und besonders seine Darstellung der Kunst im XIX. und XX. Jahrhundert sind hervorzuheben. Dem Kreise um Adolf Hölzel zugehörig, stand er immer auf seiten der modernen Kunst, für die er als Vortragender und Publizist unermüdlich eintrat. Die Nazis entsetzten ihn seines Lehrstuhls an der Technischen Hochschule Stuttgart, den er 1945 wieder erhielt.

Das Gemälde „Eidos" von Prof. Willi Baumeister (abgebildet im „Kunstwerk", Heft 8/9, Seite 12) wurde von den bayrischen Staatsgemäldesammlungen, München, erworben.

Dem Bildhauer Ewald Mataré ist ein Lehrstuhl in der Architekturabteilung der Technischen Hochschule Stuttgart angeboten worden.

Prof. Dr. Georg Weise, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Tübingen beging am 26. Februar seinen 60. Geburtstag. Die Kunstgeschichte verdankt ihm auf dem Gebiet der Gotik und Renaissance, vor allem aber in der Erforschung spanischer Kunst wesentliche Erkenntnisse.

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Germanisches National-Museum Nürnberg. Am 13. Dezember 1947 wurden die ersten Schauräume wiedereröffnet. Nach der Wiedereröffnung der Bibliothek im Februar 1947 ist dies das sichtbare Ergebnis der mühevollen Wiederherstellungsarbeiten seit Kriegsende. Das Hauptgebäude des Museums Kornmarkt, während des ersten Weltkrieges erbaut und 1920 fertiggestellt, war noch im Februar 1945 an der Südseite von drei schweren Bomben in seiner ganzen Tiefe durchschlagen worden. Jetzt werden die große Eingangshalle, das anschließende Lapidarium mit wertvollen Steinskulpturen und zunächst acht Ausstellungsräume im Untergeschoß eröffnet. In das Lapidarium sind die schöne Katharinenfigur von 1309 aus der St. Sebalduskirche und das berühmte Relief der Stadtwaage von Adam Kraft (1497) neu aufgenommen worden. Die fünf südlichen Schauräume enthalten Hauptwerke der Plastik, der Malerei und des Kunsthandwerks von der karolingischen Zeit bis zur Epoche Dürers (Teile der Barocksammlungen des Museums sind seit Mai 1947 in der Residenz in Bamberg zu sehen). Von den strengen Kruzifixen (darunter der überlebensgroße aus St. Maria im Kapitol in Köln), Heiligenfiguren und dem Altargerät der Frühzeit führt der Weg in den Raum der hohen Gotik mit der Grabmalfigur des Grafen Heinrichs III. von Sayn (um 1250); es folgt der Raum des „weichen Stiles" um 1400 mit der während des Krieges neuerworbenen Holzgruppe der Pietà, den Nürnberger Tonaposteln, Werken der Malerei wie der kölnischen Madonna mit der Erbsenblüte und der zum ersten Male öffentlich gezeigten Standuhr Philipps des Guten von Burgund (um 1430). Der nächste Raum enthält Werke der Spätgotik des 15. Jahrhunderts, Plastiken von Riemenschneider und Veit Stoß, Gemälde von Pleydenwurff, Wolgemut, dem älteren Holbein, den silbernen Tafelaufsatz der Nürnberger Familie Schlüsselfelder in Schiffsform. Im letzten Südraum sind Werke Dürers, Holbeins d. J., Burgkmairs, Cranachs, Altdorfers, Baldungs, die „Nürnberger Madonna" und der älteste Weltglobus des Nürnberger Seefahrers Martin Beheim von 1492 zu sehen, auf dem Amerika noch unentdeckt ist. Die drei folgenden Nordräume sollen in Zukunft wechselnde Ausstellungen bieten und wurden mit einer weihnachtlichen Spielzeugschau eröffnet, darunter die einzigartigen Puppenhäuser aus den Nürnberger Patrizierfamilien.

Die Kestner-Gesellschaft soll in Hannover zu neuem Leben erweckt werden. Unter der Leitung von Küppers, Dorner/Krenz und Bier hatte sie sich während ihres Bestehens von 1916 bis 1936 als Ausstellungsstätte zeitgenössischer Kunst einen Namen gemacht. Im Frühjahr 1936 schloß sie mit einer Franz-Marc-Ausstellung ihre Tore. Werke van Goghs, Kubins, Hofers, Lehmbrucks, Minnes, Rohlfs, Ensors und einer Reihe anderer bedeutender Maler und Bildhauer zeigte man in ihren Räumen. Ausstellungen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, der Photographie und kunstpädagogischen Inhaltes wurden veranstaltet. Auch Vorträge gehörten in den Rahmen der Gesellschaft. Die Neueröffnung wird im Frühjahr 1948 erwartet. Dem Ausbau von geeigneten Räumen stellen sich die gewohnten Schwierigkeiten entgegen. Als Kustos ist Dr. Alfred Hentzen berufen.

„Der Internationale Kunstsommer 1948", veranstaltet von der hessischen Secession in Kassel, soll auf einer großen Ausstellung Werke in- und vor allem ausländischer Künstler in den Räumen des Kasseler Landesmuseum zeigen.

Tumult bei den Abstrakten. In Hof kam es bei der Ausstellung „Junge Hofer Kunstmaler" zu einem tumultartigen Zwischenfall: Als der Maler Armin Sandig bei einer Führung durch die Ausstellung seine Bilder erläuterte, wurde er von den Besuchern, teilweise mit sehr drastischen Ausdrücken, beschimpft. Ein Besucher regte an, durch Abstimmung zu entscheiden, ob die ausgestellten Bilder als Kunstwerke anzusehen seien. 100 Stimmen sprachen sich gegen und nur 5 für die abstrakten Werke der jungen Nachwuchsmaler aus. (Dena)

„Christliche Kunst der Gegenwart", heißt eine großangelegte Ausstellung, die im April 1948 von der Karlsruher katholischen Arbeitsgemeinschaft durchgeführt werden soll.

Paul-Klee-Stiftung. Die Klee-Gesellschaft, deren Mitgliedern die inzwischen verstorbene Witwe des Künstlers die Betreuung des Nachlasses von Paul Klee anvertraut hatte, erwarb anfangs September 1946 den gesamten Nachlaß. Bald darauf hat sie eine öffentliche Stiftung ins Leben gerufen, die den Klee-Nachlaß im Berner Museum festlegt.

Vom Wiener Stephansdom. Die Renovierung des völlig eingestürzten Vordertrakts und der Querschiffe wird noch mehrere Jahre dauern. Der hintere Teil des Hauptschiffes soll durch eine Mauer nach vorn abgegrenzt werden und einen provisorischen Hochaltar erhalten, so daß die Gottesdienste noch im Laufe dieses Jahres aufgenommen werden können.

Einsturzgefahr bei der Kuppel von St. Peter? Gerüchten, daß der St. Petersdom und besonders die Kuppel Michelangelos durch Risse und Sprünge gefährdet seien, treten die vatikanischen Behörden mit beruhigenden Versicherungen entgegen, die im Hinblick auf das anno santo (1950) von besonderer Bedeutung sind.

Tizian als Hausschuhe. Ein Gemälde von Velasquez und vier von Tizian sind bei einem Einbruch in ein Schloß in Zichy von Zigeunern gestohlen worden. Zu spät verhaftete die Polizei die Täter: Sie hatten aus den Gemälden Stoffsandalen angefertigt. (Budapest. Kurierdienst)

Im Jahre 1903 ist er noch einmal nach Worpswede und Oberneuland zurückgekehrt, von dem Land und seinen Menschen hatte er sich jedoch schon innerlich gelöst. Er hat Worpswede nie wieder gesehen, und nach und nach verlieren sich in seinen Briefen die Eindrücke der Landschaft gänzlich.

Es bleiben noch zwei Fragen zu stellen. Was bedeuteten die Worpsweder Künstler für Rilke und sein Werk und was bedeutete umgekehrt Rilke für den Worpsweder Kreis?

Es sind vor allem die Frauen: Clara Westhoff und Paula Modersohn-Becker, die Rilke nachdrücklich beschäftigt haben. Das bildhauerische Werk seiner Frau ist sehr selbständig und wohl von ihrem Mann unbeeinflußt geblieben: für ihre reifste und schönste Arbeit halten wir jedoch immer noch die Büste ihres jungen Gatten, die sie kurz nach der Verheiratung schuf. Rilke nahm am Leben und Werk seiner Frau bis zu seinem Tode Anteil, und aus manchen Briefen erfahren wir kluge Beobachtungen über Clara Rilke-Westhoffs künstlerische Eigenart. In seinem eigenen Werk hat die Bildhauerin freilich keine sichtbaren Spuren hinterlassen. Anders Paula Modersohn-Becker, über deren tragisches Ende er sich in einem seiner tiefsten Gedichte ausspricht: dem Requiem für eine Freundin. Dem Inhalt dieses Requiems ist zu entnehmen, daß Rilke um die Besonderheit ihrer Kunst wußte, wenn er auch mehr eine menschliche als eine künstlerische Würdigung gibt. Jedenfalls hat er die „blonde Malerin" vor allem als Mensch geschätzt, ihre großartige Stellung in der modernen Kunst hat er noch nicht erahnt. Otto Modersohn hat mir berichtet, wie seine zweite Gattin ständig unter diesem Zwiespalt — daß ihre Freunde sie nur als Mensch und Frau schätzten — gelitten habe. Auch Rilke habe keine Ausnahme gemacht und ihr Atelier kaum betreten. Leider sind noch nicht alle Briefe, die Rilke mit der Malerin wechselte, veröffentlicht worden. In Paula Modersohn-Beckers Tagebuch findet sich manches gütige und auch kritische Wort über Rilke, und wir besitzen ein Ölbild von ihrer Hand, das den Dichter zeigt. Ihr früher Tod hinderte eine mögliche spätere engere Berührung nun auch im Künstlerischen zwischen den beiden so sehr andersartigen Künstlerpersönlichkeiten, die sich doch in manchem ergänzten. Rilkes Beziehungen zu den männlichen Künstlern des Worpsweder Kreises blieben Episoden. Am Ende und Overbeck starben früh. An Modersohns Kunst schätzte Rilke vor allem seine kleinen abendlichen Skizzen; an dem Menschen die feine, sympathische Art und sein bewundernswertes — und jedem, der Modersohn einmal hat erzählen hören, unvergeßliches — Erzähltalent. Nach dem Tode seiner zweiten Frau zog Modersohn aus Worpswede fort nach Fischerhude. Seine Beziehungen zu den übrigen Worpswedern brachen ab, auch seine Beziehungen zu Rilke. Seine Kunst entwickelte sich selbständig und stetig zu dem überraschenden, wundersamen Fischerhüder Alterswerk. Vogeler, der Rilkes Bekanntschaft mit Worpswede vermittelt hatte, entfremdete sich dem Dichter am ersten und sichtbarsten. Rilke hatte ihm ursprünglich das Marienleben gewidmet, aber schon die Zeichnungen, die Vogeler dafür schuf, schienen ihm so wenig dem Geist der Verse zu entsprechen, daß es der ganzen Behutsamkeit seines Verlegers Kippenberg bedurfte, um Vogeler nicht zu verstimmen. Vielleicht ahnte Rilke etwas von dem unausgeglichenen Naturell Vogelers, dessen frühere aristokratische Lebenshaltung hernach in eine kommunistische Parodie umschlug. Rilke lagen derart umstürzlerische Menschen nicht. Vogelers Kunst ist zudem anzumerken, daß ihr nicht alle Inbrunst des Herzens geschenkt wurde. Sie ist niemals über das Dekorative hinausgekommen. Rilke hatte sich gerade von Vogelers kunstgewerblichen Arbeiten anfänglich angesprochen gefühlt. Dort schien ihm Vogeler wohl am wahrsten und eigensten zu sein. Was der Künstler hernach in Moskau schuf, entzieht sich freilich unserer Kenntnis. Modersohn berichtete mir, er habe Vogeler zuletzt 1934 in Berlin getroffen. Damals habe Vogeler letztmalig für wenige Tage in Deutschland geweilt und von russischen Staatsaufträgen gesprochen. Mackensen blieb als einziger in Worpswede, er ist auch — neben Frau Rilke-Westhoff — der einzige, der aus dem Worpsweder Kreis der Rilke-Zeit noch lebt. Soviel wir wissen, hat seine Kunst keine neue Entwicklung mehr gezeitigt; auch seine Beziehungen zu dem Dichter blieben für beide Teile Episode.

Aber doch darf nicht das noch immer bewunderte Werk Rilkes vergessen werden, dessen eine Wurzel von den Worpsweder Malerfreunden gespeist wurde: das Buch der Bilder. Er hatte bei ihnen eine Art des Schauens gelernt, die er nun wandelte zu den Eigentümlichkeiten seiner eignen Kunst. Die aber wird noch vielen nachwachsenden Generationen immer erneut zum Gleichnis werden. *Erwin Sylvanus*

INVENTUR DER ZERSTÖRUNG

I. ENGLAND – HOLLAND – BELGIEN – FRANKREICH

„Mögen lieber alle Kunstwerke zugrunde gehen, als ein einziger deutscher Soldat!" Dieser hypernationalistische Ausspruch fiel im Jahre 1914, als die Beschießung der Kathedrale von Reims die Empörung der ganzen nichtdeutschen Welt erregte. Damals schrieb Romain Rolland: „Ein Werk wie Reims ist viel mehr wie ein Leben: es ist ein Volk, es ist seine Jahrhunderte, die gleich einer Sinfonie in steinerner Orgel erdröhnen; sie ist sein Erinnern an Freude, Ruhm und Leid, sein Sinnen, seine Ironie, seine Träume; sie ist der Baum der Rasse, dessen Wurzeln ins Tiefste seines Erdreiches tauchen, indes der Stamm in göttlichem Auftrieb seine Arme gen Himmel reckt. Sie ist noch viel mehr: ihre Schönheit, die hinausragt über das Ringen der Nationen, ist die harmonische Antwort, die das Menschengeschlecht für das Rätsel der Welt gefunden hat — dieses Licht des Geistes ist den Seelen nötiger als das der Sonne. Wer dieses Werk tötet, mordet mehr als einen Menschen, er mordet die reinste Seele einer Rasse. Sein Verbrechen ist unsühnbar, und Dante hätte es durch eine ewig erneuerte Agonie des schuldigen Volkes bestraft . . ."
Im zweiten Weltkrieg war die Zerstörungsgewalt der Technik weitaus entwickelter und im gleichen Maße das kulturelle Gewissen der Menschheit abgestumpfter. Und so geschah das Furchtbare, Nichtwiedergutzumachende . . .

*

Eine vorläufige, nur die Bauwerke umfassende Übersicht über die Verluste, die Europas Kunsterbe erlitten hat, gibt das in Amerika von Kurt Wolff verlegte Buch „Lost treasures of Europa. A pictural record" (Pantheon Books, New York), herausgegeben von Henry La Farge, eingeleitet von dem Direktor der Unterkommission für Denkmäler, Künste und Achive in Italien und Österreich Ernest L. Dewald. Das Werk mit seinen 427 Bildern kann weder auf Vollständigkeit noch auf unbedingte Zuverlässigkeit seiner kunstgeschichtlichen Angaben Anspruch erheben. Nicht erwähnt sind, wie Douglas Cooper in einer Kritik des Buches („The Listener", August 1947) rügt, z. B. die auf Malta zerstörten Gebäude, der völlig vernichtete herzogliche Palast in Jülich, die Stiftskirche in Cleve, die römische Brücke in Vaison-la Romaine, S. Francesco in Mantua, das Petrarca-Haus in Arezzo oder das Holland-Haus in London. Über die Zerstörungen in London berichtet, wie Douglas Cooper in seiner Besprechung erwähnt, das Buch von William Kent „The lost Treasures of London", Phoenix House; nach dieser Quelle sind z. B. in der City 19 Kirchen, darunter 16 von Wren, zerstört worden. Andere Städte Englands wurden schlimmer als London getroffen: Exeter's berühmte Kathedrale ist schwer beschädigt, in Canterbury wurden die Klosterbauten vernichtet, in Plymouth brannte die Andreas-Kirche (frühes 15. Jahrhundert) aus. Arg gelitten hat das architektonisch reizvolle Bath; auch Bristol hat größere Schäden zu beklagen, und die Stadt Coventry ist ja ein Begriff geworden.
In Holland wurde während der Invasion durch einen unverzeihlichen Bombenangriff Rotterdams Altstadt fast dem Erdboden gleichgemacht — der Referent erinnert sich noch seines Entsetzens, als er diesen „Erfolg" der deutschen Flugwaffe in einer Nazi-Wochenschau 1940 zu sehen bekam.
Durch die Endkämpfe um Holland entstanden schwere Schäden in Middelburg (Prämonstratenser-Kloster), Arnheim und Nijmwegen.

Auch der Blitzkrieg in Belgien hat unter den Baudenkmälern des Landes arge Verwüstungen angerichtet. In dem völlig zerschossenen Tournai gingen wertvolle kirchliche und profane Bauten aus romanischer Zeit zugrunde, und nur die „ausgesparte" Kathedrale ragt noch über dem Trümmerfeld der Stadt empor. In Louvain (Löwen) wurde die Bibliothek zum zweitenmal zerstört und das herrliche Chorgestühl der St. Gertrude-Kirche (von Mathieu de Weyer) fast vernichtet. Auch die Gertruden-Kirche zu Nivelles, die schönste romanische Kirche in Brabant, hat unter dem Bombardement im Mai 1940 schwer gelitten.
Während die amerikanische Publikation von England 29, von Holland 22, von Belgien 14 zerstörte Bauwerke abbildet, veröffentlicht sie von Frankreich 75, von Italien 107, von Deutschland 125.

Eindrucksvolle Fotos von zerstörten Baudenkmälern enthält das Sonderheft „L'art et la guerre" der Zeitschrift „Formes et Couleurs", 1946/3. Welche Verluste hat Rouen zu beklagen: das ganze malerische Gewirr alter Fachwerkhäuser zu Füßen der Kathedrale ist verschwunden, an das berühmte Hotel Bourgtheroulde erinnern nur mehr traurige Überreste, die Kirche Saint Vincent ist „skelettiert", der Baukörper hinter der schönen Fassade des Palais de Justice zusammengestürzt usw. In Saint Lô wurden die ehrwürdigen alten Häuser im Umkreis der Kathedrale vernichtet, in Falaise die frühgotische Kathedrale arg beschädigt. Hoch war der Preis, den Caën für Frankreichs Befreiung bezahlen mußte: am 8. Juli 1944 traf eine schwere Schiffsgranate die Kathedrale von Saint Pierre und köpfte die edle Turmspitze; kaum zu erkennen sind mehr das prächtige Hotel de la Monnaie und das im Renaissancestil erbaute Hotel d' Escoville; von der Kirche Saint Gilles, in der romanische, gotische und spätgotische Stilelemente zu wundervoller Einheit verschmolzen, sind nur mehr Trümmer übrig. Und Saint Malô, la ville assassinée! Eine Woche lang, im August 1944, stürzte ein Hagel von Feuer und Eisen auf das unvergeßlich pittoreske „Korsarennest" nieder! — Auf die Kriegshandlungen im Juni 1940 gehen die Verwüstungen in Orleans zurück. Zehn Fliegerangriffe innerhalb von vierzig Stunden hatten in der von ihren Bewohnern verlassenen Stadt zahlreiche Brände entfacht, deren die Feuerwehr nicht Herr wurde. Das Stadtzentrum ist zerstört, die drei Museen sind nicht mehr: das Museum für Malerei (mit Werken von Bailly, Teniers, Greuze, Reynolds usw.), das historische Museum (im sog. Maison de Diane de Poitiers, 16. Jahrhundert) und das Museum der Jeanne d'Arc, in einem Gebäude des 16. Jahrhunderts untergebracht. Weitere Schäden betrafen: die Kirche St. Paul mit ihren schönen alten Glasfenstern, die Chapelle des minimes, die als Departement-Archiv benutzt worden war, das Hotel de L'ancienne chancellerie aus dem 18. Jahrhundert, das Haus des Jacques Boucher, wo Jeanne d'Arc genächtigt hatte. Zu Dreiviertel wurde die Rue Royale, deren reizvolle Physiognomie auf das 18. Jahrhundert zurückging, vom Feuer verzehrt.

(Ein weiterer Bericht über Italien und Deutschland folgt.)

AUSSTELLUNGEN

Malerei des 18. Jahrhunderts

ist der Titel der sechsten Ausstellung des Central Collecting Points im Landesmuseum in Wiesbaden. Hatte sich die Sommerausstellung nur auf ein Land, auf das Deutschland des 19. Jahrhunderts beschränkt, so sind jetzt sämtliche Länder Europas mit ihren Hauptmeistern vertreten. Und trotzdem trägt die gegenwärtige Ausstellung einen einheitlichen Charakter, weil das 18. Jahrhundert eine in sich geschlossene Welt repräsentiert, die mit der französischen Revolution zu Ende geht, während im 19. Jahrhundert eine Reihe eigenwilliger Künstlerpersönlichkeiten und Richtungen auftreten.

Im Mittelpunkt der Wiesbadener Ausstellung steht Watteau. Das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint bezaubert immer wieder durch den Glanz seiner Farben und die Anmut seiner Formen. Wie im Reigen scheinen sich die Gestalten auf einer imaginären Bühne zu bewegen. Dieses Tänzerische und Spielerische kommt auch bei allen anderen Bildern Watteaus zum Ausdruck. Die „Einschiffung zur Liebesinsel", die ihm den Titel eines Meisters der galanten Feste eingetragen hat, scheint ein einziges klingendes Märchen zu sein. Das Mädchen auf der Schaukel schwebt durch die Luft wie eine Lichtgestalt. Watteau trägt niederländisches Erbe in sich. Seine Hirten stehen Shakespeares Rüpeln näher als den verkleideten Höflingen der Hirtenspiele.

Chardin, der Franzose, und Canaletto, der Venezianer, gehören ganz dem weichen Rokokoimpressionismus an, dem die Wiedergabe der sichtbaren Außenwelt höchstes Ziel war. Batoni, Ricci und auch der Franzose de Troy dagegen leben noch ganz in der humanistischen Renaissancewelt, in der der Mensch in seiner Idealgestalt als Gott die höchste Bedeutung hat. Darum die vielen mythologischen Darstellungen, die, wenn sie auch spielerisch werden wie bei Boucher und Nattier, doch letzten Endes noch an die antiken Göttergestalten erinnern.

Antoine Pesne, der preußische Hofmaler, ist mit sieben Bildern vertreten, die gut die europäische Einheit der höfischen Kultur dieser Zeit verdeutlichen.

Reynolds, Gainsborough und Lawrence zeigen die dem Engländer eigene kluge Charakterisierung, die nicht frei ist von versteckter Sentimentalität.

Goya weist mit seiner Farbskizze der Sitzung der Philippinenkompagnie schon ganz auf die Problematik des folgenden Jahrhunderts.

Einige Dutzend Handzeichnungen und zwei Serien von Wandteppichen von Boucher und Coypel vervollständigen das glänzende Bild des 18. Jahrhunderts.

Bei der Fülle des Gebotenen sieht man gern über manche Mängel, die durch technische Schwierigkeiten entstanden sind, hinweg. *Cl. Weiler*

Ausstellung Hermann Blumenthal

Am 19. Oktober wurde in Berlin eine Ausstellung des Werkes von Hermann Blumenthal eröffnet. Dieser Bildhauer, der 1942 als Sechsunddreißigjähriger in Rußland fiel, gehörte zu den stärksten Begabungen. Mitten aus einem reichen Schaffen gerissen, hinterließ er ein Werk, das ein „vollendeter Torso" blieb. Geprägt von einem absoluten Können, geboren aus einem tiefen Gereiftsein, trug es in sich die Möglichkeit einer Steigerung, in der der Künstler die letzte Gültigkeit gefunden hätte.

Blumenthals langjähriger Freund Christian-Adolf Isermeyer hat für diese Ausstellung eine Würdigung des Bildhauers geschrieben, die das schönste Denkmal für den Geschiedenen ist. In dieser abgerundeten und durchgefeilten Arbeit wird dem Vorgang des künstlerischen Gestaltens mit verfeinerter Kenntnis und liebevoller Zuneigung nachgegangen.

Das Buch mit 12 Seiten Text und 32 Abbildungen verlegte der Gebr. Mann Verlag, Berlin in schöner Ausstattung. Der Autor ist beschäftigt mit einer umfangreichen Veröffentlichung über den Bildhauer, der auch ein Werkverzeichnis beigefügt werden soll. *Heinz Vahlbruch*

DIE TOTEN

Th. Th. Heine ist am 26. Januar 1948 in Stockholm gestorben. Seines 80. Geburtstages (am 28. Februar vergangenen Jahres) wurde im Heft 8/9 des „Kunstwerk" gedacht.

Der Maler *Klaus Richter* starb anfangs Januar wenige Wochen vor seinem 61. Geburtstage. Er studierte bei Lovis Corinth und wurde bereits mit 24 Jahren Mitglied der Berliner Secession. An der Charlottenburger Kunstgewerbeschule und an der Königsberger Kunstakademie war er als Lehrer tätig gewesen.

Ernst Herzfeld, der hervorragende orientalische Archäologe, ist im Februar dieses Jahres in Basel gestorben, 68 Jahre alt. Er hat mit F. Sarre (Berlin) das mesopotamische Zweiströmeland erforscht, und besonders durch die Ausgrabung von Samarra, einer im 9. Jahrhundert gegründeten, aber nach wenigen Jahrzehnten wieder verlassenen Riesenstadt am Tigris, unsere Kenntnisse der frühislamitischen Kunst bedeutend erweitert. Dazu kamen seine iranischen Forschungen. Zusammen mit F. Sarre veröffentlichte er das Werk: „Iranische Felsreliefs" Mit Hilfe des Oriental Institute in Chicago konnte er große Ausgrabungen in Persepolis durchführen. Sein letztes Werk trägt den Titel: „Zoroaster and his world." Eine Zeitlang war er Ordinarius für historische Geographie an der Universität Berlin gewesen, später Professor am Institute of advanced studies der Universität Princeton (USA).

Kurt Schwitters, der Erfinder der „Merzkunst", einer dadaistischen Spielart, ist am 8. Januar in England gestorben. Kenner der künstlerischen und literarischen Vorgänge in der Inflationszeit erinnern sich auch seiner „Anna Blume" Gedichte.

Der Maler Fidus, recte Hugo Hoeppener, aus der Schule K. W. Dieffenbachs, durch seine stilisierten Zeichnungen im Jugendstil vor dem ersten Weltkrieg bekannt geworden, starb als Achtzigjähriger in einem Berliner Krankenhaus. Er hatte auf die deutsche Jugendbewegung nachhaltig gewirkt.

Der badische Landschaftsmaler Arthur Grimm starb bald nach Vollendung seines 65. Lebensjahres in seiner Odenwalder Heimat Mudau bei Buchen.

PERSONALIA

Dr. Karl Lohmeyer, der ehemalige Direktor des kurpfälzischen Museums in Heidelberg, feierte am 21. Januar d. J. in Bad Kissingen seinen 70. Geburtstag. Einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der romantischen Malerei in Deutschland stellt sein Werk „Heidelberger Maler der Romantik" (Heidelberg 1935, Carl Winters Universitätsbuchhandlung) dar.

Der Maler und Graphiker Moritz Melzer, aus Böhmen gebürtig, seit 1908 in Berlin lebend, feierte im Januar dieses Jahres seinen 70. Geburtstag. 1913 hatte er den Villa-

Romana-Preis erhalten. 25 Jahre wirkte er an der Reimann-Schule in Berlin. Unter Hitler galt er als „Entarteter".

Der Stuttgarter Kunstgelehrte Prof. Dr. Hans Hildebrandt feierte am 29. Januar seinen 70. Geburtstag. Seine Untersuchungen über die Wandmalerei, seine Ausführungen über den Anteil der Frau in der bildenden Kunst und besonders seine Darstellung der Kunst im XIX. und XX. Jahrhundert sind hervorzuheben. Dem Kreise um Adolf Hölzel zugehörig, stand er immer auf seiten der modernen Kunst, für die er als Vortragender und Publizist unermüdlich eintrat. Die Nazis entsetzten ihn seines Lehrstuhls an der Technischen Hochschule Stuttgart, den er 1945 wieder erhielt.

Das Gemälde „Eidos" von Prof. Willi Baumeister (abgebildet im „Kunstwerk", Heft 8/9, Seite 12) wurde von den bayrischen Staatsgemäldesammlungen, München, erworben.

Dem Bildhauer Ewald Mataré ist ein Lehrstuhl in der Architekturabteilung der Technischen Hochschule Stuttgart angeboten worden.

Prof. Dr. Georg Weise, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Tübingen beging am 26. Februar seinen 60. Geburtstag. Die Kunstgeschichte verdankt ihm auf dem Gebiet der Gotik und Renaissance, vor allem aber in der Erforschung spanischer Kunst wesentliche Erkenntnisse.

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Germanisches National-Museum Nürnberg. Am 13. Dezember 1947 wurden die ersten Schauräume wiedereröffnet. Nach der Wiedereröffnung der Bibliothek im Februar 1947 ist dies das sichtbare Ergebnis der mühevollen Wiederherstellungsarbeiten seit Kriegsende. Das Hauptgebäude des Museums Kornmarkt, während des ersten Weltkrieges erbaut und 1920 fertiggestellt, war noch im Februar 1945 an der Südseite von drei schweren Bomben in seiner ganzen Tiefe durchschlagen worden. Jetzt werden die große Eingangshalle, das anschließende Lapidarium mit wertvollen Steinskulpturen und zunächst acht Ausstellungsräume im Untergeschoß eröffnet. In das Lapidarium sind die schöne Katharinenfigur von 1309 aus der St. Sebalduskirche und das berühmte Relief der Stadtwaage von Adam Kraft (1497) neu aufgenommen worden. Die fünf südlichen Schauräume enthalten Hauptwerke der Plastik, der Malerei und des Kunsthandwerks von der karolingischen Zeit bis zur Epoche Dürers (Teile der Barocksammlungen des Museums sind seit Mai 1947 in der Residenz in Bamberg zu sehen). Von den strengen Kruzifixen (darunter der überlebensgroße aus St. Maria im Kapitol in Köln), Heiligenfiguren und dem Altargerät der Frühzeit führt der Weg in den Raum der hohen Gotik mit der Grabmalfigur des Grafen Heinrichs III. von Sayn (um 1250); es folgt der Raum des „weichen Stiles" um 1400 mit der während des Krieges neuerworbenen Holzgruppe der Pietà, den Nürnberger Tonaposteln, Werken der Malerei wie der kölnischen Madonna mit der Erbsenblüte und der zum ersten Male öffentlich gezeigten Standuhr Philipps des Guten von Burgund (um 1430). Der nächste Raum enthält Werke der Spätgotik des 15. Jahrhunderts, Plastiken von Riemenschneider und Veit Stoß, Gemälde von Pleydenwurff, Wolgemut, dem älteren Holbein, den silbernen Tafelaufsatz der Nürnberger Familie Schlüsselfelder in Schiffsform. Im letzten Südraum sind Werke Dürers, Holbeins d. J., Burgkmairs, Cranachs, Altdorfers, Baldungs, die „Nürnberger Madonna" und der älteste Weltglobus des Nürnberger Seefahrers Martin Beheim von 1492 zu sehen, auf dem Amerika noch unentdeckt ist. Die drei folgenden Nordräume sollen in Zukunft wechselnde Ausstellungen bieten und wurden mit einer weihnachtlichen Spielzeugschau eröffnet, darunter die einzigartigen Puppenhäuser aus den Nürnberger Patrizierfamilien.

Die Kestner-Gesellschaft soll in Hannover zu neuem Leben erweckt werden. Unter der Leitung von Küppers, Dorner/Krenz und Bier hatte sie sich während ihres Bestehens von 1916 bis 1936 als Ausstellungsstätte zeitgenössischer Kunst einen Namen gemacht. Im Frühjahr 1936 schloß sie mit einer Franz-Marc-Ausstellung ihre Tore. Werke van Goghs, Kubins, Hofers, Lehmbrucks, Minnes, Rohlfs, Ensors und einer Reihe anderer bedeutender Maler und Bildhauer zeigte man in ihren Räumen. Ausstellungen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, der Photographie und kunstpädagogischen Inhaltes wurden veranstaltet. Auch Vorträge gehörten in den Rahmen der Gesellschaft. Die Neueröffnung wird im Frühjahr 1948 erwartet. Dem Ausbau von geeigneten Räumen stellen sich die gewohnten Schwierigkeiten entgegen. Als Kustos ist Dr. Alfred Hentzen berufen.

„Der Internationale Kunstsommer 1948", veranstaltet von der hessischen Secession in Kassel, soll auf einer großen Ausstellung Werke in- und vor allem ausländischer Künstler in den Räumen des Kasseler Landesmuseum zeigen.

Tumult bei den Abstrakten. In Hof kam es bei der Ausstellung „Junge Hofer Kunstmaler" zu einem tumultartigen Zwischenfall: Als der Maler Armin Sandig bei einer Führung durch die Ausstellung seine Bilder erläuterte, wurde er von den Besuchern, teilweise mit sehr drastischen Ausdrücken, beschimpft. Ein Besucher regte an, durch Abstimmung zu entscheiden, ob die ausgestellten Bilder als Kunstwerke anzusehen seien. 100 Stimmen sprachen sich gegen und nur 5 für die abstrakten Werke der jungen Nachwuchsmaler aus. (Dena)

„Christliche Kunst der Gegenwart", heißt eine großangelegte Ausstellung, die im April 1948 von der Karlsruher katholischen Arbeitsgemeinschaft durchgeführt werden soll.

Paul-Klee-Stiftung. Die Klee-Gesellschaft, deren Mitgliedern die inzwischen verstorbene Witwe des Künstlers die Betreuung des Nachlasses von Paul Klee anvertraut hatte, erwarb anfangs September 1946 den gesamten Nachlaß. Bald darauf hat sie eine öffentliche Stiftung ins Leben gerufen, die den Klee-Nachlaß im Berner Museum festlegt.

Vom Wiener Stephansdom. Die Renovierung des völlig eingestürzten Vordertrakts und der Querschiffe wird noch mehrere Jahre dauern. Der hintere Teil des Hauptschiffes soll durch eine Mauer nach vorn abgegrenzt werden und einen provisorischen Hochaltar erhalten, so daß die Gottesdienste noch im Laufe dieses Jahres aufgenommen werden können.

Einsturzgefahr bei der Kuppel von St. Peter? Gerüchten, daß der St. Petersdom und besonders die Kuppel Michelangelos durch Risse und Sprünge gefährdet seien, treten die vatikanischen Behörden mit beruhigenden Versicherungen entgegen, die im Hinblick auf das anno santo (1950) von besonderer Bedeutung sind.

Tizian als Hausschuhe. Ein Gemälde von Velasquez und vier von Tizian sind bei einem Einbruch in ein Schloß in Zichy von Zigeunern gestohlen worden. Zu spät verhaftete die Polizei die Täter: Sie hatten aus den Gemälden Stoffsandalen angefertigt. (Budapest. Kurierdienst)

KURZBIOGRAPHIEN

Balwé, Arnold, geb. 1898 in Dresden. Verbrachte seine Jugend in Südafrika. Studium an der Akademie Antwerpen und in München bei Karl Caspar. Seit 1929 in Oberbayern.

Bargheer, Eduard, geb. 25. 12. 1901 in Finkenwerder bei Hamburg, fängt 1925 seine autodidaktische Malertätigkeit an, besucht dann die Kunstakademie Hamburg (Ahlers—Hestermann), die er schon bald enttäuscht verläßt. Geht 1935 nach Florenz, wo er heute noch lebt.

Beckmann, Max, geb. 1884 in Leipzig. Norddeutsche Eltern. 1900—03 an der Akademie in Weimar. 1904 Paris und Florenz, 1905 Berlin, 1906 Florenz-Preis. Mitglied der Berliner Sezession. Lebt 1906—14 in Hermsdorf bei Berlin, ab 1917 in Frankfurt a. M. 1937 geht er in die Emigration nach Amsterdam.

Böhmer, Gunther, geb. 1911 in Dresden. Studium in Dresden und Berlin. Schüler von Orlik und Hans Meid. Seit 1933 in Montagnola (Schweiz) selbständig arbeitend als Maler, Zeichner und Illustrator.

Champion, Theo, geb. 1887 in Düsseldorf. Studium in Düsseldorf und Weimar, Schüler des Landschafters Theodor Hagen. Seit 1919 in Düsseldorf tätig. 1947 an die Düsseldorfer Akademie berufen.

Corinth, Lovis, geb. 1858 in Tapiau (Ostpreußen), gest. 1925 in Zandvoort (Holland). 1876—80 an der Akademie in Königsberg, 1880—84 Akademie München bei Löfftz. Studium in Paris bei Bougereau. Seit 1900 in Berlin.

Dix, Otto, geb. 1891 in Gera. 1905—09 lernte er das Dekorationshandwerk. Studium in Dresden und Darmstadt. Bis 1925 in Düsseldorf, dann in Berlin. 1927 Professor an der Akademie in Dresden, 1933 entlassen. Lebt in Hemmenhofen am Bodensee.

Eimer, Walter, geb. 1899 in Ladenburg. Studium am Zeichenlehrer-Seminar in Karlsruhe. Zeichenlehrer in Mannheim bis 1929. Ab 1929 freier Maler. Seit 1945 in Heidelberg.

Fritsch, Ernst, geb. 1892 in Berlin. Studium an der Kunstgewerbeschule in Berlin. Seit 1919 Mitglied der Berliner Sezession. 1927 Rompreis. Seit 1946 Lehrer an der Akademie in Berlin.

Gaßner, Bruno, geb. 1911 in Berlin. Malerhandwerklehre und Studium an der Kunstgewerbeschule in Berlin. Mitglied des Maler-Aktivs Wedding, Berlin.

Grieshaber, H. A. P., geb. 1909 bei Leutkirch (Allgäu). Studium an der Akademie Stuttgart. Lebt in Reutlingen.

Grosz, George, geb. 1893 in Berlin. Studium an der Akademie in Dresden und in Berlin. Im Laufe seiner Entwicklung stand er dem Futurismus, Dadaismus und der Neuen Sachlichkeit nahe. Seit 1933 in New York.

Hauptmann, Gerhard, geb. 1920 in Berlin. Lithografenlehre, Studium in Berlin, seit 1945 dort Lehrer. Mitglied des Maler-Aktivs Wedding, Berlin.

Heldt, Werner, geb. 1904 in Berlin. Studium an der Akademie in Berlin, Schüler von M. Klewer. 1933—37 in Mallorka. Seit 1937 in Berlin.

Hesterberg, Hesto, geb. 1895 in Berlin. Studium bei Lovis Corinth und in Florenz. Lebt seit 1945 am Tegernsee.

Hofer, Carl, geb. 1877 in Karlsruhe. Studium an der Akademie in Karlsruhe. Mehrjähriger Aufenthalt in Rom. Seit 1913 in Berlin. 1919 Lehrer an der Akademie in Berlin, die er seit 1945 leitet.

Hubbuch, Karl, geb. 1891 in Karlsruhe. Studium an der Akademie in Karlsruhe und Berlin bei Orlik. Bis 1933 Lehrer in Karlsruhe. Seit 1946 Lehrer an der Kunstakademie in Karlsuhe.

Jaenisch, Hans, Berlin, geb. 1907, Studium bei Otto Nebel, am Weimarer Bauhaus.

Kerkovius, Ida, geb. 1879 in Riga. Studium an der Akademie in Stuttgart bei Adolf Hoelzel; am Bauhaus in Weimar. Lebt in Stuttgart.

Kirchner, Ernst, Ludwig, geb. 1880 in Aschaffenburg, gest. 1938 in Davos. Studium der Architektur an der Technischen Hochschule in Dresden. Als Maler Autodidakt. Mitbegründer der „Brücke" 1903.

Klee, Paul, geb. 1879 bei Bern, gest. 1940 in Muralto-Locarno. Studium in München bei Stuck. Mitglied des „Blauen Reiters" und „Sturm". Seit 1920 Lehrer am Bauhaus, 1931—33 an der Akademie in Düsseldorf. Seit 1933 in der Schweiz.

Koerner, Henry, geb. 1915 in Wien, lebt in Amerika.

Macke, August, geb. 1887 in Meschede (Westfalen), gefallen 1914 an der französischen Front. Studium in Düsseldorf. Mitglied des „Blauen Reiter".

Meid, Hans, geb. 1883 in Pforzheim. Studium bei Schmidt-Reutte und Trübner in Karlsruhe. 1907 ging er für kurze Zeit an die Porzellanmanufaktur in Meißen. 1908 übersiedelt er nach Berlin. 1919 Lehrer an der Berliner Hochschule für Bildende Künste.

Mense, Carlo, geb. 1889 in Rheine (Westfalen). Studium an der Akademie in Düsseldorf und bei Lovis Corinth. Mitglied des „Sturm" in Berlin und der „Neuen Sezession" in München. Lehrer an der Akademie in Breslau. Lebt in Honnef a. Rhein.

Nolde, Emil, geb. 1867 in Nordschleswig. Schüler an der Flensburger Schnitzschule. Lehrer an der Gewerbeschule in St. Gallen. 1902 in Berlin, 1905—07 in Dresden, der „Brücke" nahestehend, 1910 in Hamburg. Lebt in Seebüll.

Rebel, Arnd, geb. 1888 in Karlsruhe, Studium in Karlsruhe. Lebt in Heidelberg.

Renz, Walter, geb. 7. Juli 1908 in Stuttgart. Studium an der Kunstgewerbeschule Stuttgart 1925—1927. 1928 Studienaufenthalt und Reisen Italien und Sizilien, 1934 Paris und Südfrankreich. Lebt in Stuttgart.

Rössing, Karl, geb. 1897 in Gunnelen (Oberösterreich). Studium an der Kunstgewerbeschule in München bei F. H. Ehmke. 1922—31 Lehrer an der Folkwang-Schule in Essen, 1934—44 Lehrer an der Hochschule für Kunsterziehung in Berlin, 1947 an die Akademie in Stuttgart berufen.

Schmidt-Rottluff, Karl, geb. 1884 in Rottluff bei Chemnitz. Architekturstudium in Dresden. Mitbegründer der „Brücke". Seit 1911 in Berlin. 1936 Ausstellungs- und Berufsausübungsverbot. 1947 an die Berliner Akademie berufen.

Schwimmer, Max, geb. 1896 in Leipzig. Als Maler Autodidakt. Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Leipzig bis 1933. Seit 1946 Lehrer an der Akademie in Leipzig.

Vogel, Adolf, geb. 1895 in Ebern (Unterfranken). Studium an der Akademie München bei Herlerich und Becker-Gundahl. Lebt in Marquartstein (Oberbayern).

Vrieslander, Klaus, geb. 10. Jan. 1909. Studium Kunstgewerbeschule Stuttgart 1928—1929. Reisen: Griechenland, Ägypten. Gestorben am 2. Juni 1944 in Athen.

